Don Juan.

Don Juan.

Oper von Mozart.

Auf Grundlage der neuen Text-Uebersetzung von B. v. Gugler
(nach dem Italienischen des Lorenzo da Ponte)

neu scenirt und mit Erläuterungen versehen

von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

(Bühnen und Musikverlegern gegenüber Manuscript.)

Breslau,
F. E. C. Leuckart.
1869.

Frau

Pauline Viardot,

geborenen Garcia,

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

Vorwort.

Mit einer neuen Bearbeitung von Mozart's „Don Juan" zum Bühnengebrauch hervorzutreten, bedarf keiner Entschuldigung. Jeder Kunstfreund weiß und beklagt es, daß das deutsche Theater, dessen höchster Stolz und schönste Zierde diese unerreichte dramatische Tonschöpfung sein sollte, dieselbe keineswegs so zur Darstellung bringt, um sie in ihrer ganzen erhabenen Schönheit genießen zu lassen.

Selbst auf den bedeutendsten Bühnen erscheint die Oper nach wie vor in höchst unvollkommener Gestalt. Noch immer hört man hie und da einen läppischen Dialog statt der gesungenen Recitative; noch immer bleiben ganze Nummern bei der Aufführung fort, oder werden am unrechten Orte eingereiht; noch immer ist die Ausstattung entweder ärmlich oder, was noch schlimmer, nach Art moderner Spektakelstücke charakter- und poesielos prunkend, die Scenirung verfehlt. Oder ist es nicht so, wenn z. B. Elvira ihre Sortita im Vestibüle eines Gasthofes singt? wenn das Ballfest des ersten Finale entweder ganz ohne Bühnenorchester oder mit drei so prätentiös aufgestellten Musikcorps vor sich geht, als handle es sich um die Ausführung eines Concertes, nach welchem ein uniform costümirtes Balletcorps tanzt? wenn das Sextett in der Vorhalle einer alten Ritterburg spielt, und so freilich

Niemand begreifen kann, wie mitten in der Nacht die sechs Personen da zusammenkommen? wenn der Comthur im letzten Finale, als wäre er ein Abgesandter der Hölle, unter Flammen dem Don Juan vorversinkt? wenn endlich als Schlußknalleffect gar noch der wirkliche Höllenrachen der Jahrmarktskomödie sich aufthut, um unter Feuerregen und bengalischen Flammen den unverbesserlichen Sünder zu verschlingen? Rechnet man noch hinzu, daß, wie Otto Jahn („Mozart“, Bd. IV, S. 362) bemerkt*, „in allen gangbaren Bearbeitungen des gesungenen Textes nicht blos der leichte und heitere, oft treffende und nicht selten graziöse Charakter der italienischen Verse verfehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik Widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt ist“, und daß endlich die Leistungen der letztern den Ansprüchen Mozart'scher Cantilene von Jahrzehnt zu Jahrzehnt leider immer weniger zu entsprechen pflegen, — so hat man von der gegenwärtigen Darstellungsweise der Oper auf der deutschen Bühne ein ziemlich getreues Bild, dessen Schatten bei der allerdings nur selten vermißten Glätte und virtuosen Durchführung des instrumentalen Theils nur um so greller ans Licht treten.

Um Abhülfe zu schaffen, dazu gehört vor allem die Herstellung eines in ästhetischer, musikalischer und dramatischer Beziehung stichhaltigen deutschen Textes und eines Scenariums, welches die groben Unwahrscheinlichkeiten und Ungereimtheiten der bisherigen „Don Juan“-Aufführungen beseitigt. Nach beiden Seiten hin waren allerdings schon mancherlei, auf eine würdigere Darstellung der Oper abzielende Versuche gemacht worden. Bereits am Anfang dieses Jahrhunderts hat

* Ich citire hier und in allen noch folgenden Fällen das Jahn'sche Werk nach seiner ersten Auflage, weil wahrscheinlich bis jetzt noch die Besitzer dieser völlig vergriffenen Auflage zahlreicher sind als die der zweiten.

sich Friedrich Rochlitz, dessen Text (zum Theil nur eine Ueberarbeitung des alten Schröder'schen) der bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig erschienenen Partitur untergelegt ist, nachher Theodor Amadeus Hoffmann („Phantasiestücke in Callot's Manier", Berlin 1827, Theil I, Stück IV, S. 81 fg.) und Gottfried Weber („Cäcilia", 1829, Bd. IX, Heft 44, S. 319 fg.) mit „Don Juan" beschäftigt; später folgten der Russe Alexander Ulibischeff („Nouvelle biographie de Mozart, suivie de l'analyse des principales oeuvres de Mozart", Moskau 1844, 3 Bde., Bd. III) und der verstorbene verdienstvolle berliner Kunsthistoriker Franz Kugler („Argo", Dessau, Gebrüder Katz, 1854, S. 353—370), der letztere mit im Ganzen richtiger theoretischer Einsicht in die Schwächen der deutschen Texte, aber leider sehr unglücklichen eigenen Uebersetzungsproben. Dann traten Heinrich Gustav Hotho, Lobe, Vincent u. A. mit kleinern und größern kritisch-analytischen Arbeiten hervor. Von hoher Bedeutung ist der auf „Don Juan" bezügliche Abschnitt in Otto Jahn's „Mozart" (Bd. IV, Leipzig, 1859, S. 289—452). Dr. W. Viol in Breslau („Don Juan", Text und Bemerkungen; Breslau, Leuckart, 1858) und Professor Ludwig Bischoff in Köln (Clavierauszug der Oper mit neuem Text, Bonn, Simrock, 1860) haben fast vollständig neue Textverdeutschungen, Gustav Engel in Berlin (in dem bei A. Gumprecht in Leipzig erschienenen klassischen Sopran-Album, S. 65—83) Uebersetzungen der großen Elvira-Scene, der beiden Zerlinen-Arien und der letzten Arie Donna Anna's geliefert.*

---

* Als Curiosum sei hier noch eine kleine Broschüre erwähnt, welche wenig bekannt geworden zu sein scheint: „Don Juan; neu und frei, doch treu, deutsch wiedergegeben von G. H. F. T. Sever. Carlsruhe, Druck der Gerbracht'schen Buchdruckerei, 1854". Der (ohne Zweifel pseudonyme) Verfasser, angeregt durch den oben citirten Aufsatz von Franz Kugler (aus welchem er einen Auszug voranschickt), zeigt sich in der „Einleitung" als ein gründlich und vielseitig gebil-

Diese Leistungen, insbesondere die Bemühungen um den Text, hatte ich mit dem lebhaftesten Antheil verfolgt, obwol sie bei näherer Prüfung mir immer nur neue Belege dafür

---

deter Mann von warmem Herzen für die Kunst, sodaß man mit Erwartungen die Uebersetzung aufschlägt. Die Enttäuschung aber könnte kaum größer sein. Der in der Einleitung sich äußernde Sprachbändigermuth („Ich bin den Schwierigkeiten der italienischen Reimform so wenig aus dem Weg gegangen, daß ich sie vielmehr noch erhöhte") hat zu Ungeheuerlichkeiten geführt, wie z. B. (im ersten Finale, Es-dur-Satz):

Don Juan.

Bist du nett, knappe prächt'ge Zerline!

Leporello.

Bist du fett, schlappe trächt'ge Sanchine!

Der Verfasser selbst gibt zwar auf der letzten Seite der Broschüre nachträglich eine Variante, die er als besser empfiehlt:

Don Juan.

Bist zu nett, statiöse Zerline!

Leporello.

Bist zu fett, spatiöse Sanchine!

Doch wird man auch diese „bessere" Form so wenig für poetisch halten können, als z. B. die Stelle im zweiten Finale:

Comthur.

Kehr' um! Mach' Leid und Reue!
Letzt warnt der Wächter Treue! (Eine Uhr warnt.)

Don Juan.

Auf deinen Rath ich speie!
Pack' dich, du todter Stein!

Comthur.

Kehr' um, nichtswürd'ger Spötter!

Don Juan.

Nein! grauer Pfaffenvetter!

Comthur.

Kehr' um! Du Gottvergeßner!

Don Juan.

Nein! dummer Kirchenmeßner!

Comthur.

Nicht Zeit mehr, zu bereun! (Die Uhr schlägt Eins.)

Die in diesen Beispielen und an sehr vielen andern Stellen hervortretenden Abweichungen vom italienischen Text sind durch die aus-

zu sein schienen, wie schwer das Unternehmen überhaupt sei, und wie selten die Anforderungen an eine gute Textübersetzung erfüllt werden. Im Jahre 1859 gelang es mir, das ursprüngliche prager Libretto zu „Don Juan" vom Jahre 1787 aufzufinden, und dies gab mir den ersten Anlaß, in der vorliegenden Frage selbst das Wort zu ergreifen. Nach einigen Journal-Artikeln erschien von mir zunächst die Schrift „Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni" (Breslau, 1860) und dann im Septemberheft der „Deutschen Schaubühne" (Hamburg, 1860): „Don Juan. Nach dem Italienischen des Lorenzo da Ponte für die deutsche Bühne bearbeitet und mit vollständigem Scenarium versehen". Diese Arbeit mußte unbefriedigend ausfallen, weil sie eine zu flüchtige war. Schon 1861 nahm ich daher

---

gesprochene Absicht veranlaßt, die Dichtung da Ponte's zu überbieten und dadurch das Textwort auf gleiche Höhe mit Mozart's Musik zu heben. Es heißt in der Einleitung (S. XI): „So habe ich denn hier, wiewol vom äußerlichen musikalischen Rhythmus theilweise absehend, den eigentlichen Geist der Tonschöpfung stets im Auge behalten; ich suchte im Vergleich gegen den braven, aber doch leichtern Urtext den hohen Partien größeren Schwung, den leidenschaftlichen stärkern Nachdruck, den gemüthlichen herzlichere Wärme, den humoristischen mehr Drastik, den neckenden und scherzhaften schärfere Charakteristik und feinere Nuancirung zu verleihen, kurz, ich bestrebte mich, von der potenzirten Erhabenheit, Gemüth, Grazie und Muthwillen der Musik so viel in meine poetische Nachbildung zurückzuübersetzen, als mir das Wort und meine Fähigkeit gestattete." Obschon hiemit da Ponte entschieden unterschätzt ist, klingt doch auch hier das richtige Gefühl durch, der Uebersetzer dürfe einer ihm etwa zu matt scheinenden Phrase des Originals etwas mehr Relief geben, wenn die Musik ihr höhern Ausdruck verliehen hat. Nur darf das Auffärben nicht als Regel gelten, und noch weniger hierzu ein so derber Pinsel verwendet werden, wie Herr Sever ihn führte. Auch kann eine Uebersetzung niemals „vom äußerlichen musikalischen Rhythmus absehen".

Immerhin ist die Broschüre insofern von Bedeutung, als sie einen weiteren Beweis liefert, wie in den verschiedensten Kreisen die Unzulänglichkeit der alten Textübersetzungen gefühlt wird. Der Verfasser hat offenbar philosophische und linguistische, schwerlich aber musikalische Studien gemacht und steht jedenfalls dem Bühnenwesen fern.

meinen ersten Versuch öffentlich zurück (s. „Deutsche Schaubühne", 2. Heft, 1861, S. 17 fg.) und machte mich an eine neue Bearbeitung des da Ponte'schen Buches. Hiermit eifrig beschäftigt, traf ich im Sommer desselben Jahres mit Herrn Professor Wilhelm Heinrich Riehl in München zusammen und wurde von ihm auf die ähnlichen Bestrebungen des Dr. Georg Wendling zu Nymphenburg, eines begeisterten Mozart-Verehrers, aufmerksam gemacht, welcher der Verdeutschung des „Don Juan" schon seit Jahren viele seiner Mußestunden gewidmet, zu einem Abschluß seiner Arbeit aber noch nicht gekommen war. Ein in Folge dessen mit ihm angeknüpfter Verkehr führte im Winter 1861 zu einer Verschmelzung unserer beiderseitigen Versuche, die Herr General-Musikdirector Franz Lachner zu München alsbald mit bereitwilligster Antheilnahme einer eingehenden Revision behufs der Benutzung auf dortiger Bühne unterwarf. Lücken im Sängerpersonal verhinderten jedoch die Aufführung, und dies kann ich jetzt, wo ich auf die mit Wendling gemeinsam vollbrachte Arbeit abermals als auf einen überwundenen Standpunkt zurückblicke, nur als ein Glück betrachten. Ich hatte nämlich inzwischen die persönliche Bekanntschaft des Herrn Dr. Bernhard v. Gugler zu Stuttgart gemacht, mit dem ich schon längere Zeit in einer Mozart betreffenden Correspondenz gestanden, und dessen Bearbeitung von „Così fan tutte"*, erläuternd angezeigt durch einen frühern, auch von Jahn („Mozart", IV, 501) erwähnten Aufsatz im „Morgenblatt" von 1856 (Nr. 4, S. 75—84), mich zuerst angeregt hatte, selbst eine Don Juan-Uebersetzung zu versuchen. Die Aufgabe eines gewissenhaften Textübersetzers ist eine schwierige und wenig dankbare; er findet sich fast mit

---

* „Sind sie treu? Neue Bearbeitung des Textbuchs zu Mozart's Così fan tutte von G. Bernhard." Stuttgart, 1858, bei Zumsteeg.

jedem Schritte gehemmt durch Anforderungen der Declamation, der Sangbarkeit, der musikalischen Malerei, und deshalb kann ein Vers, dessen Gestaltung viele Mühe gekostet hat, schließlich doch den Eindruck eines nachlässigen oder ungewandten Baues machen. Daß diese Aufgabe von Niemandem schärfer erkannt und besser gelöst worden, als von Herrn v. Gugler mit „Così fan tutte", war mir immer deutlicher geworden, je genauer ich seine Arbeit mit dem italienischen Libretto und der Musik verglichen hatte, und diese Erkenntniß veranlaßte mich (in der festen Ueberzeugung, daß ein Unternehmen wie das meinige nur durch wiederholte sorgfältige Revisionen zum gewünschten Ziele geführt werden könne), den stuttgarter Freund um Beurtheilung des Ganzen in seiner damaligen Fassung, sowie zugleich um etwaige Gegenvorschläge zu bitten. Wendling, dem es immer und überall nur auf die Sache ankam, und der stets bereit war, seine Ansichten und Versuche andern als besser erkannten unterzuordnen, gab zu dem neuen Vorhaben sofort seine Einwilligung, begleitete auch den nun folgenden Gedankenaustausch mit Gugler, so weit derselbe das erste Viertel der Oper betraf, mit lebendigstem Interesse, konnte sich jedoch leider fernerhin nicht mehr betheiligen, weil er gegen das Ende des Jahres 1863 in eine schwere Krankheit verfiel, der er am 22. November 1864 erlegen ist. Herr v. Gugler unterzog sich der Durchsicht mit der freundschaftlichsten Hingabe. Allein bald zeigte es sich, daß bei manchen Nummern mit einem bloßen Nachbessern nicht auszulangen war und dem Freunde eine selbständige, von der Wendling-Wolzogen'schen Verdeutschung völlig unabhängige Neugestaltung leichter fiel, als die Handhabung der Feile. Die ersten Proben solcher Neugestaltung wurden von mir (und auch von Wendling) freudig aufgenommen; ich wünschte ihre Anzahl möglichst vermehrt, und in der That hatte Gugler nach und nach die volle Hälfte des gesammten Textes neu geliefert, als

ich zur letzten Redaction meines Werkchens schreiten zu können glaubte.

Um diese Zeit erschien das Buch: „Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenie in Tauris. Ein Versuch neuer Uebersetzungen von C. H. Bitter“ (Berlin, F. Schneider, 1866). Die fleißige und wohlgemeinte Arbeit gibt abermals Zeugniß von dem auf vielen Seiten erwachten Interesse für gute Verdeutschungen; strengern Anforderungen aber kann auch die Bitter'sche Don Juan-Uebersetzung, obwol sie hie und da Gelungenes enthält, nicht genügen *, und die vorausgeschickte, auf die Bühnendarstellung bezügliche Abhandlung läßt be-

---

* Eine eingehendere Kritik wäre hier nicht am Orte; doch kann jede beliebig aufgeschlagene Scene Belege zu obigem Urtheil liefern. Nehmen wir gleich die erste Nummer (Introduction). Leporello beginnt (S. 123):

Nacht und Tag in Sorg' und Mühn,
Keine Freude, viel gequält,
Stets durch Sturm und Wetter ziehn,
Schlechtes Essen, knapp das Geld!

wo die Musik von dem Komma der zweiten und vierten Zeile nichts weiß. Dann (S. 125):

Welch ein Lärmen! O Gott, ich bebe!
Ach mein Herr von Neuem drinn!

Don Juan singt (S. 125) mit dem hyperpoetischen Dativ aus Klopstock'scher Zeit:

Schweig' und bebe meinem Zorne!

und einige Zeilen später:

In verzweiflungsvollem Kampfe
Spricht sie meiner Stärke Hohn,

wobei die Musik den Nachdruck auf „meiner“ bringt, wie in einem frühern Verse Leporello's: „So ein großer Herr kann lachen“ auf das Wort „großer“. Schlimmere Verstöße gegen die Betonung sind (S. 127):  und gleich

„Fei-ge ver- magst du vor mir zu fliehn?“

darauf:  oder sogar: 
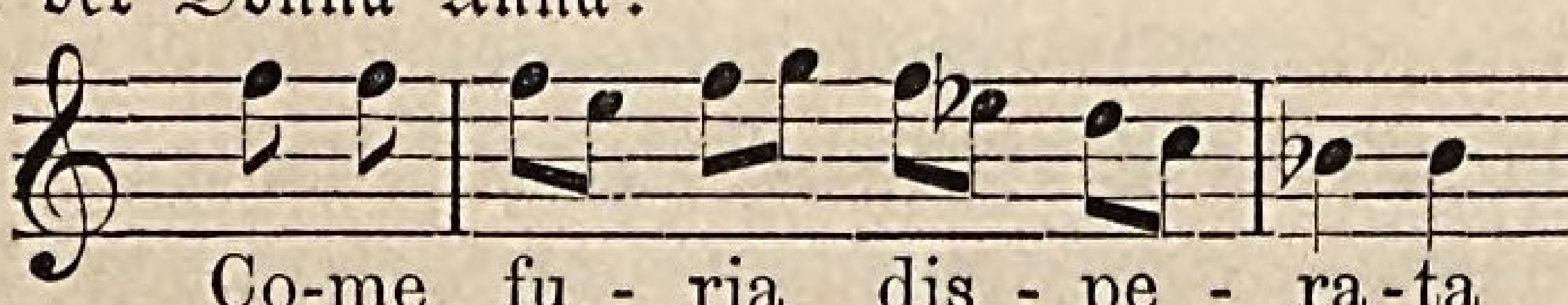
„E-len-der!“ „E - len - der, zitt-re!“,

dauern, daß der Verfasser darin mehrfach für Erhaltung eines schon öfters angefochtenen Theaterschlendrians und komödiantischen Aufputzes in die Schranken tritt.

Inzwischen hatte sich Gugler durch seine längere Beschäftigung mit dem Don Juan-Text auf die Idee geführt gesehen, einem neu herauszugebenden Klavierauszug der Oper einen deutschen Text zu unterlegen, welcher gebildeten Musikfreunden genügen könne. Für einen solchen Zweck aber war völlige Gleichförmigkeit der Textbearbeitung in weit höherem Grade nöthig, als für den von mir zunächst ins Auge gefaßten Bühnenzweck. Deshalb entschloß sich der Freund, auch die andere, von ihm noch nicht in Angriff genommene Hälfte des Libretto nachträglich zu übersetzen. Nichts konnte mir erwünschter sein. Sobald ich jenen Entschluß vernahm, sistirte ich die schon vorbereitete Schlußredaction

---

was der Hörer nicht anders verstehen kann als: „Elend, erzittre!" — Die Stelle der Donna Anna:



wird selbst von einer sehr geübten Sängerin schwer gefunden; sollen nun dazu in dem raschen Tempo die deutschen Worte gesungen werden: „In verzweiflungsvollem Kampfe (folg' ich dir mit wildem Drohn)", so möchte manche unserer Künstlerinnen von der gewöhnlichen durchschnittlichen Begabung allerdings einen „verzweiflungsvollen Kampf" mit der Stelle zu kämpfen haben. Herr Bitter hat sich um Sangbarkeit, musikalischen Klang der Worte und richtige, natürliche Declamation weit weniger bemüht, als um eine gehoben lautende, den Anschein der Prosa möglichst fernhaltende Sprache; er scheint auf Das, was ich für das Wesentlichste und Wichtigste an einer Textübersetzung erkenne, nicht das volle Gewicht gelegt zu haben. Die spätern Scenen enthalten manches ganz Unmögliche, während andererseits das Streben nach poetischer Färbung die Sprache zuweilen nahe an das bewußte „Operndeutsch" bringt. Indeß bin ich weit entfernt, den Herrn Verfasser über Das, was ich für mislungen halte, mit Schärfe tadeln zu wollen, da meine eigenen Uebersetzungsversuche mich die mannichfachen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit zur Genüge gelehrt haben.

meiner Broschüre, und als Gugler mit der neuen Arbeit zu Ende gekommen war, trug ich keinen Augenblick Bedenken, den bis dahin gebliebenen Rest meiner eigenen Arbeit dagegen fallen zu lassen, aus welchem ich übrigens zuvor schon den Wendling'schen Antheil beseitigt hatte, weil auf keinen Fall drei verschiedene Hände sich hätten bemerkbar machen dürfen.

So ist denn von Dem, was ich und Wendling* zu Stande gebracht hatten, in den neuen deutschen Text nichts übergegangen. Ich meinerseits sehe in dem Zurücklegen der von mir wiederholt gemachten Versuche durchaus kein Opfer, da ich aus voller Ueberzeugung das von meinem Freunde Gugler Geleistete als das Bessere anerkenne. Nur das Verdienst nehme ich in Anspruch, die Veranlassung zu der Gugler'schen Uebertragung gegeben zu haben.

Der in Aussicht genommene Klavierauszug wurde vorläufig verschoben; an seine Stelle ist zunächst eine nach Mozart's Autograph hergestellte neue Partitur-Ausgabe mit dem Gugler'schen Text getreten, welche gleichzeitig mit dieser Schrift versendet werden soll. Als nämlich der Herr Verleger meiner Schrift das Manuscript eingesehen hatte, theilte er mir mit, er trage sich schon längst mit dem Gedanken, eine kritische Ausgabe der Don Juan-Partitur zu veranstalten, habe aber bis dahin vergeblich nach einem passenden deutschen Text gesucht. Er trat mit Herrn v. Gugler in Correspondenz, trug demselben (dessen musikalische Befähigung durch eine Reihe kritischer, größerntheils auf Don Juan bezüglicher Aufsätze in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" genugsam constatirt war) die Redaction der Partitur an, und so sehe ich jetzt zu meiner Freude einen zweiten wesentlichen Schritt zu dem mir vorschwebenden Ziele bereits geschehen.

Die neue Partitur gibt Aufschluß über die Unterlegung

---

* Einiges von Wendling ist aufgenommen in dem Don Juan-Textbuch, welches 1866 für die Münchener Bühne neu gedruckt wurde.

des deutschen Textes. Die Einzelheiten dieser Unterlegung, namentlich bei Wiederholungen, können aus meiner Broschüre nicht vollständig ersehen werden. Auch hat Herr v. Gugler für den Druck der Broschüre zuweilen einen Vers etwas anders gewendet als er gesungen werden soll, weil an solchen Stellen, wo Mozart ausnahmsweise von der im Italienischen üblichen Zusammenziehung zweier aufeinanderfolgender Vocale abgesehen hat, der zu singende deutsche Vers eine überzählige Silbe erhält, welche beim Lesen unangenehm auffallen würde. So lautet z. B. der Vers S. 44, Z. 1 gesungen: „Der Frevler hat dich betrogen" (statt: „Er hat dich frech u. s. w."); Donna Anna singt (S. 79): „Ja, die Trauer wird sich verklären" (statt: „Ja, das Leid u. s. w."). Leporello hat (S. 12, Z. 22) zu singen: „Kranz der Jugend" (statt: „Jugendkranz") und in der vorhergehenden Zeile: „Einerlei! er wirft nach ihr die Angel". (Daß S. 74 in der Ansprache des Comthurs die Worte „Gast" und „komm'" beim Gesang sich in „Gaste" und „komme" verwandeln, wird jeder Leser, dem die zugehörige Musik im Gedächtniß ist, von selbst errathen. Aehnlich in manchen andern Fällen.) Kann ein Leser meiner Schrift ohne Vergleichung der neuen Partitur etwa den deutschen Text nicht immer ungezwungen unter die Noten bringen, so möge er daran keinerlei Anstoß nehmen; die Einsicht der Partitur wird ihn lehren, in wie hohem Grade überall auf natürliche Declamation Rücksicht genommen, und wie überhaupt Alles der Musik angepaßt ist.* Um zugleich erkennen zu lassen, wie genau der deutsche Text dem italienischen Originale folgt (einige wenige Stellen ausgenommen, wo da Ponte's Worte einen für deutsche Ohren allzu realistischen Anstrich haben), gedachte ich anfangs den Urtext daneben drucken zu lassen, wie Dr. Viol und Bitter gethan. Ich bin indeß

* Es versteht sich, daß die dem Sänger oder Schauspieler geltenden Winke und Vorschriften, welche sich in meiner Schrift dem Text eingestreut finden, Zuthaten von mir sind.

davon wieder abgekommen, theils um das Volum der Schrift nicht zu steigern, theils weil die Käufer der neuen Partitur den italienischen Text unmittelbar neben dem deutschen haben, und auch Andere sich den Urtext ohne nennenswerthe Kosten verschaffen können, nachdem Leopold v. Sonnleithner (1865) die ursprünglichen Textbücher von den Aufführungen in Prag und in Wien zu neuem Abdruck gebracht hat. Auf dieses Sonnleithner'sche Schriftchen (Leipzig, Breitkopf und Härtel) habe ich bei allen Gesangsnummern verwiesen.

Meine das Scenarium betreffenden Vorschläge sind in den „Anmerkungen" näher motivirt; ich brauche deshalb hier auf diese Materie nicht besonders einzugehen, obwol ich nicht unterlassen kann, für die mir in dieser Hinsicht ertheilten Winke eines gewiegten Mozart-Kenners, des Herrn Advocaten Karl Niese, sowie des Herrn Hoftheatermalers Otto Rahn (beide in Dresden) meinen aufrichtigsten Dank öffentlich auszusprechen. Insbesondere aber habe ich anzuerkennen, was Herr v. Gugler durch verschiedene (in den „Anmerkungen" zu citirende) Aufsätze für das richtige Verständniß der ganzen Handlung und einzelner Scenen geleistet hat. Es könnte kaum glaublich erscheinen, in welchem Grade die Lieblingsoper der Deutschen durch ungeschickte Zuthaten und Auslassungen entstellt worden war.

Noch habe ich zu erläutern, warum die Veröffentlichung meiner Schrift, nachdem sie schon völlig druckfertig war, doch noch einen abermaligen Aufschub von fast anderthalb Jahren erfahren hat. Im Herbst 1867 übernahm ich die Intendantur des Großherzoglichen Hoftheaters zu Schwerin. Dadurch war es nahe gelegt, daß ich vor Hinausgabe meiner Arbeit zuerst selbst meine Scenirungsvorschläge der praktischen Probe zu unterziehen wünschte. Im ersten Jahre meiner neuen Thätigkeit wollte ich die Probe noch nicht vornehmen, theils weil Veränderungen im Personal bevorstanden, theils weil ich mir vor Allem bei den Sängern dasjenige Vertrauen zu

erwerben wünschte, ohne welches diese die Zumuthung, einen neuen Text einzulernen, vielleicht weniger bereitwillig aufgenommen haben würden. Am 27. Januar des laufenden Jahres aber ist, zu Mozart's Geburtstag, der neue Don Juan in Schwerin zum ersten Mal in Scene gegangen, nachdem ich übrigens meinen Freund Gugler noch einmal hatte in Anspruch nehmen müssen. Ich war nämlich durch meine Erfahrungen an der Bühne zu der Ueberzeugung gelangt, daß, wenn ich alle nachcomponirten Nummern aufnehmen und daneben die Secco-Recitative vollständig bringen wollte, die Oper zu lang spiele und nicht nur die Sänger, sondern auch einen Theil des Publikums ermüde. Von den nachcomponirten Stücken durfte nichts wegfallen; also blieb nur übrig, die Recitative zu kürzen. Ich wußte sehr wohl, daß dabei gar manche niedliche und witzige Stellen (welche auch mit dem deutschen Text der neuen Partitur zu ihrer vollen Geltung kommen) verloren gehen müßten, und hatte dies aufrichtig zu bedauern; allein eine zu lange Dehnung des Ganzen schien mir doch das größere Uebel. So ging denn Gugler auf meine Bitte abermals an die Arbeit und hat durch eine Ueberarbeitung der Secco-Recitative diese um so viel gekürzt, als eine Vergleichung meiner Broschüre mit der neuen (natürlich ganz vollständigen) Partitur zeigen wird.*

Die Probe ist zur vollen Zufriedenheit der betheiligten Bühnenmitglieder (welche den neuen Text gern gelernt hatten, weil sie darin ihre gesanglichen Bedürfnisse und berech-

---

* In der Anm. 52 (S. 108) habe ich versäumt, auf den Aufsatz in Nr. 4 der „Allgem. Musikal. Zeitung" von 1869 („Die nachcomponirten Scenen zu Don Juan") hinzuweisen, in welchem Gugler seinen in meiner Anmerkung nur kurz berührten Gedanken (zur Motivirung des begleiteten Recitativs der Elvira: „Wie sie sich häufen, die Frevel u. s. w.", S. 60) näher begründet und zugleich den Beweis antritt, daß die beiden Secco-Recitative vor und nach dem Buffo-Duett: „Bei diesen kleinen Händchen u. s. w." (S. 58) gar nicht von Mozart selbst componirt sind.

tigten Anforderungen berücksichtigt fanden) ausgefallen. Die neue Scenirung hat beim Publikum ungetheilten Beifall gefunden, und selbst die Ergänzung des zweiten Finale, gegen welche schon so viele Einwendungen erhoben worden sind, ist wohlgefällig aufgenommen worden. Desgleichen hat sich (wie schon bei einer frühern Aufführung in Breslau, auf welche ich einigen Einfluß hatte, obwohl ich damals den neuen Text noch nicht geben konnte) bestätigt, daß die Zuhörer es vollkommen erkennen und fühlen, wie sehr das erste Finale an edler Wirkung gewinne, wenn der den Solostimmen unbefugterweise zugesetzte Chor wegbleibt.*

Gegen die neue Textübersetzung an sich ist in den nach der ersten Aufführung erschienenen Zeitungsreferaten nirgends ein Tadel erhoben worden; man hat vielmehr anerkannt, daß dieselbe „große Schönheiten" enthalte; aber zwei Berichte (in der Beilage zum „Preußischen Staats-Anzeiger" und im Feuilleton der „National-Zeitung"), welche indeß, nach gewissen Uebereinstimmungen zu schließen, aus einer und derselben Feder geflossen zu sein scheinen, machen ihr den Vorwurf, daß sie das „gute Alte" nicht geschont habe.** Da

---

* Nach da Ponte sollen sich die Landleute, sobald die kritische Scene mit Zerlina eintritt, aus eigenem Antrieb („in Bestürzung") zurückziehen (vgl. Anm. 39, S. 100). Wo die Zahl der Gäste nicht zu groß ist, macht sich dies auch ganz natürlich, weniger aber bei stark gefüllter Bühne. In diesem letztern Falle erscheint es rathsam, einem Theil der Landleute, welche nicht sogleich Miene zu freiwilliger Entfernung machen, durch Diener Juan's bedeuten zu lassen, daß sie den Saal zu räumen haben.

** Eine wirkliche, allerdings mit einigen höflichen Phrasen überzuckerte Feindseligkeit gegen mich sowohl als gegen den Uebersetzer hat sich nur in einem Artikel zu erkennen gegeben, nämlich in einer Correspondenz aus Schwerin vom 2. Februar d. J. in Nr. 17 der „Signale". Ich kann es dem mir unbekannten Einsender nicht ersparen, sein Elaborat zu weiterer und dauernderer Kenntnißnahme zu bringen. Nachdem der Verfasser zugegeben hat, „Don Juan" sei längst eines neuen Gewandes bedürftig gewesen, bemerkt er, man habe „das Kind mit dem Bade ausgeschüttet". Er fährt fort: „Herr v. Wol-

mir ein ähnliches Bedauern auch persönlich von einigen Seiten ausgesprochen worden ist, will ich über diesen Punkt mich etwas ausführlicher äußern.

Durch die vielen bei uns eingebürgerten französischen und italienischen Opern, deren Texte meist rasch und flüchtig ins Deutsche übersetzt worden sind, hat sich in unserm Publikum die Empfindlichkeit für richtige Gesangsdeclamation abgestumpft. Nur Wenige denken daran, daß auch in diesen neuern, auf fremdem Boden gewachsenen Werken die Betonungen in der Ursprache ganz anders (meist richtig) klingen; man nimmt die dem deutschen Sänger in den Mund gelegten Declamationsfehler ruhig hin, als könne es gar nicht anders

---

zogen würde sich und seinem Gesangspersonal viel Zeit und Mühe erspart haben, wenn er das alte Gute beibehalten hätte. Manches kommt uns allerdings mit dem neuen Text echt spanisch vor. Man singt nicht mehr: ‚Keine Ruh' bei Tag und Nacht', sondern" (u. s. w.; folgen noch weitere Beispiele vom «alten Guten»). „Geradezu unangenehm berührt die Textänderung: ‚Schlage, schlag' mich nur, Masetto', statt: ‚Schmähle, schmähle, lieber Junge'. Wir fragen: Lag ein Grund vor, Texte, die mit der Musik populär geworden, zu ändern?" Gleichwohl ist der Verfasser gütig genug, bei einigen andern Stellen anzuerkennen, sie hätten durch den neuen Text gewonnen. Bezüglich des ersten Finale wird das Arrangement des Ballfestes gelobt und dann zugesetzt: „Aber nun bekommt das Publikum ein kaltes Bad", nämlich durch die Entfernung der Landleute. „Herr v. Wolzogen braucht keinen Chor, und weshalb nicht? Weil sich der alte Irrthum bewahrheiten soll: der Schlußsatz des Finale sei nur für Solostimmen componirt." Der Schluß des Artikels lautet: „Ein paar Jahre Praxis werden Herrn v. Wolzogen sicherlich veranlassen, die verbessernde Hand an sein jetziges, höchst ehrenwerthes, aber unvollendetes Werk zu legen."

Es scheint beinahe, der Verfasser halte den alten deutschen Text für den Urtext und wisse nicht, daß die Oper ursprünglich auf italienische Worte componirt sei. Oder wenn er es weiß, so kennt er den Urtext gar nicht, da er die ganz wörtliche Verdeutschung: „Schlage, schlage u. s. w." (Batti, batti, o bel Masetto) angreift und ihr das geschmacklose, abschwächende „Schmähle u. s. w." vorgezogen haben will. Ferner weiß er nicht, was heute doch fast Jedermann weiß, daß der Chor im ersten Finale eine Fälschung ist. Bei solcher Unkenntniß der einfachsten Dinge sollte man nicht öffentlich vom hohen Pferde herab das Wort ergreifen!

sein. Daraus allein dürfte es sich erklären, daß man in Betreff des Don Juan-Textes von „gutem Alten" spricht, während genau nachgewiesen werden kann, wie wenig jede der conservirt gewünschten Zeilen strengern Anforderungen genügt. Ich selbst hatte bei meinen ersten Bemühungen um den Don Juan-Text noch nicht so strenge Anforderungen gestellt; ich wollte anfänglich nur den nach und nach bei uns eingerissenen „Opern-Jargon" (der sich von der sonstigen Sprache gebildeter Menschen merklich unterscheidet) beseitigen und unter Benutzung verschiedener Vorarbeiten einen Text herstellen, der besser sei als der alte. Ja ich gestehe, daß ich dabei selber auf Beibehaltung solcher Verszeilen, welche in Jedermanns Munde sind, ausgegangen war. Allein eben meine Versuche hatten mir bald gezeigt, daß mit dem Princip des Eklekticismus und dem Herumbessern an Vorarbeiten, welche nur eine beschränkte Anerkennung verdienen, nichts zu erreichen sei, ja daß für das Beibehalten älterer Verse aus einer Art von Pietät oder aus Rücksicht auf die Gewöhnung in Wahrheit gar kein stichhaltiger Grund bestehe, nicht einmal im Hinblick auf die Sänger. Gedenkt man diesen das Umlernen durch Anknüpfen an Altgewöhntes etwa zu erleichtern, so führt man gerade das Gegentheil herbei; ein Sänger lernt viel leichter und lieber einen ganz neuen Text, als einen solchen, wo Altes und Neues durcheinandergeht. Dieses Durcheinander macht ihn irre, denn er muß jeden Augenblick fürchten, es werde ihm auf der Bühne gelegentlich vom alten Text auch das in den Mund kommen, was er nicht mehr singen soll. Ich theile jetzt ganz die Ueberzeugung meines Freundes Gugler, daß ein Uebersetzer, der seine Aufgabe von höherem Gesichtspunkt auffaßt, sich aller schonenden Rücksicht auf Bestehendes zu entschlagen und nichts als die italienische Dichtung und die Musik über sich anzuerkennen habe. Es ist keine Pedanterie, wenn der deutsche Bearbeiter des „Don Juan" es sich angelegen sein läßt, Inhalt, Klang und

Rhythmus der italienischen Verse auf das Genaueste wiederzugeben. Da in Mozart's Partitur Wort und Musik überall im vollkommensten Einklang stehen, da man jedes Komma der Rede, jede Hebung oder Senkung der Sprache in der Cantilene durchhört, so muß erkannt werden, daß die auf deutschen Text gesungene Musik nur dann zu ihrer vollen Geltung gelangen kann, wenn der Bearbeiter mit peinlicher Treue aus ihr heraus zu übersetzen verstanden hat. Wie schwer dies sei, vermag nur zu beurtheilen, wer sich selbst daran versucht hat. Ich habe den Versuch mit redlichem Fleiße gemacht, da ich, als Gugler zuerst nur die eine Hälfte der Texte übersetzt hatte, die andere Hälfte dem neuen Standpunkt gemäß neugestalten wollte, mit Ueberbordwerfen des früher von mir und Wendling hierzu Gelieferten; aber das Resultat hat mich nicht befriedigt. Die Schwierigkeit wird erhöht durch Rücksichtnahme auf den Reim, den der Wohlklang Mozart'scher Melodie fast gebieterisch verlangt. (Einen Mozart'schen Operntext reimlos übersetzen, käme mir beinahe so vor, als wenn man bei der Verdeutschung Lord Byron'scher Stanzen sich den Reim sparen wollte.) Soll nun ohne Noth eine weitere Erschwerung dadurch hinzukommen, daß man vom Bearbeiter verlangt, er habe einzelne im Voraus gegebene Verszeilen in seine Arbeit aufzunehmen?

An einen Protest des Publikums gegen den neuen Text zu Gunsten eines ältern kann ich nicht glauben, obschon ich eine gewisse Anhänglichkeit an Gewohntes recht wohl begreife. Uebrigens kennt man im großen Publikum von den alten Texten überhaupt kaum mehr, als die Anfänge einiger besonders populären Stücke, wie: „Keine Ruh' bei Tag und Nacht“ — „Reich' mir die Hand, mein Leben“ — „Treibt der Champagner“ u. s. w.; schon bei der zweiten Strophe geht den Allermeisten das Gedächtniß aus, und der Text zu den Ensemblestücken ist niemals populär gewesen. Das Publikum wird sich lenksam zeigen, wenn nur das ihm dargebotene

Neue gut ist, und eine Bühnenleitung den Muth hat, nach festen künstlerischen Principien consequent zu verfahren. Ja es kann kaum noch einem Zweifel unterliegen, daß die Theaterdirectionen selbst über kurz oder lang die Zeit zur Einführung eines neuen Textes für gekommen erachten müssen. Zu dieser Hoffnung berechtigt mich die babylonische Textverwirrung, die ich bei einer Don Juan-Darstellung an einer großen Hofbühne vor Jahren erlebt habe; es klangen mir dabei im Munde der sieben Solisten deutlich vier verschiedene Texte entgegen, sodaß natürlich fast jeder logische Zusammenhang der Ensemblegesänge aufgehoben erschien. Daß ein solcher Zustand auf die Dauer unhaltbar ist, liegt auf der Hand; eine neue Einheit muß adoptirt werden, und je früher, desto besser.

Schwerin, im März 1869.

Alfred Freiherr von Wolzogen.

Personen.

Don Juan Tenorio.
Don Gonzalo de Ulloa, Comthur des Calatrava-Ordens.
Donna Anna, dessen Tochter.
Don Octavio, ihr Verlobter.
Donna Elvira, mit Don Juan getraut und von ihm verlassen. 1*)
Leporello, Don Juan's Diener.
Masetto, ein junger Bauer.
Zerlina, dessen Braut.
Ein Arzt.

Landleute. Musikanten. Gerichtspersonen. Diener. Chor von Höllengeistern.

Ort der Handlung: Sevilla.

Zeit: 17. Jahrhundert. 2

*) Die Zahlen verweisen auf die hinten folgenden Anmerkungen.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Park im Styl der Renaissance. Links [4] zur Seite das mächtige, mit einem prakticabeln Gitter versehene Portal des Palastes des Comthur's in reichem dunkeln Marmor mit einer nicht allzu hohen Freitreppe davor; das Gebäude spanische Frührenaissance. Den Hintergrund bilden zum Park gehörige Gruppen von Bäumen und Buschwerk, über welche nach rechtshin eine Kirche in ernstem Styl mit Kuppeln hervorragt. Ganz im Vordergrund rechts eine große Vase [5] von Marmor mit einer Aloe oder dergl. Es ist Nacht, der Mond hinter dichten Wolken versteckt.

Leporello. Dann Don Juan und Donna Anna. Hierauf der Comthur.

Nr. 1. Einleitung.*)

Leporello (in einen langen, weiten, dunkeln Mantel gehüllt [6], geht ungeduldig auf und ab).

Nichts als Plage spät und früh,
Alles dulden wie ein Schaf,
Keinen Dank für saure Müh',
Und des Nachts nicht einmal Schlaf —!
Selber taug' ich ja zum Herren,
Mag ein Knecht nicht länger sein. —
So ein Herr versteht die Sache!
Drin behagt ihm wohl die Schöne,
Und ich stehe draußen Wache!
Aber horch —, dort wird's lebendig;
Ei, da misch' ich mich nicht ein!

(Er verbirgt sich hinter der Vase rechts vorn.)

---

*) Italienischer Text bei Dr. Leopold von Sonnleithner: „Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni. Wortgetreuer Abdruck des ersten italienischen Textbuches" u. s. w., S. 7—8.

(Don Juan und Donna Anna, die man schon einige Augenblicke vorher in heftigen Geberden am Palastportal links hat erscheinen sehen, stürzen aus dem von Ersterm aufgerissenen Gitter auf die Scene. Im Begriff zu entfliehen, wird er von Donna Anna zurückgehalten und sucht sich vergeblich von ihr loszumachen; er trägt, gleich Leporello, einen langen und weiten Mantel von dunkler Farbe 7, hat den Hut tief im Kopfe und sucht zugleich auch noch mit dem Mantel sein Gesicht zu verbergen. Donna Anna in weißem Gewande.)

Donna Anna.

So beraube mich des Lebens!
Eher lass' ich dich nicht frei.

Don Juan (Donna Anna mit Schonung abwehrend).

All' das Toben ist vergebens;
Nie erfährst du, wer ich sei.

Leporello (für sich).

Das geht übel! Da droht Unheil!
Alles weckt noch dies Geschrei.

Donna Anna.

Hülfe! Hülfe! Greift den Frechen!

Don Juan.

Still! Dein Rufen wird sich rächen!

Donna Anna.

Steh', Verbrecher!

Don Juan.

Unbedachte!

Donna Anna.

Eine Furie des Verderbens
Will ich klammern mich an dich.

Don Juan (für sich).

Eine Furie des Verderbens
Hält sie klammernd sich an mich.

Leporello (wie oben).

Ach, er bringt durch seine Streiche
Noch ein Unglück über mich!

(Don Juan reißt sich los; seiner Flucht tritt der Comthur [8], mit blankem Degen von links aus dem Palaste kommend, entgegen. Donna Anna eilt, um Hülfe zu suchen, nach links in den Palast zurück. Der Mond erscheint am Himmel, die Wolken durchbrechend, sodaß die Scene allmälig heller wird und beim Zweikampf in hellem Mondlicht erglänzt.)

Comthur.

Lass' sie, Verweg'ner!
Stell' dich zur Wehre!

Don Juan.

Pah! Dich bekämpfen
Wär' keine Ehre.

Comthur.

Dem Kampfe weichst du,
Der dich bedroht?

Leporello (für sich).

Wär' ich von dannen!
O, welche Noth!

Don Juan (zieht endlich den Degen und stellt sich dem Comthur entgegen).

Thor du! Hab' Acht denn!
Du suchst den Tod.

(Sie schlagen sich [9]; der Comthur sinkt, tödtlich verwundet, ziemlich in der Mitte der Bühne nieder.)

Comthur.

Ah, getroffen, — gut getroffen!
Keine Hülf' ist mehr zu hoffen.
Ja, mir schlug die letzte Stunde,
Und es ist vorbei mit mir. (Er stirbt.)

Don Juan.

Ah, der Stoß hat tief getroffen,
Und er sinkt von schwerer Wunde.
Ja, ihm schlug die letzte Stunde;
Er verhaucht sein Leben hier.

Leporello.

Welche Unthat! Wie entsetzlich!
Ach, vor Schreck, vor Angst und Jammer

Schlägt das Herz mir wie ein Hammer,
Und von Sinnen komm' ich schier.

(Inzwischen hat sich der Mond wieder hinter den Wolken versteckt, und die Scene ist auf's neue ganz finster geworden.)

Zweiter Auftritt.

Don Juan. Leporello.

Recitativ (durchaus rasch und flüsternd vorzutragen).

Don Juan. Leporello, wo bist du?

Leporello. Ach hier, in tausend Aengsten! Ist er todt?

Don Juan. Ich glaube.

Leporello. Wie gräulich! Euer Gewissen . . .

Don Juan. Fort jetzt und schweige, wenn nicht dein Rücken etwas will. (Er droht ihm mit dem Degen.)

Leporello (ausweichend). Nein, nein, der will nichts! Ich bin ja still.

(Beide rechts hinter der Vase zur Seite ab.)

Dritter Auftritt.

Donna Anna und Don Octavio. Vier Diener, später ein Arzt.

(Donna Anna kehrt in Eile aus dem Palast zurück, begleitet von Don Octavio und gefolgt von vier Dienern mit Fackeln.)

Recitativ. 10

Donna Anna (im Heraustreten aus dem Portal). Schnell, zu Hülfe dem Vater!

Don Octavio (mit gezogenem Degen). Doch wo sind sie? Alles stille umher!

Donna Anna. Es war die Stelle . . . (Sie erblickt den am Boden liegenden Leichnam.)

Nr. 2. Recitativ und Duett.*)

Donna Anna. Großer Gott, welch ein Anblick! O schrecklich Bild des Jammers! Ich Unglücksel'ge!

*) Vgl. v. Sonnleithner, a. a. O., S. 9—10.

(Sie wirft sich über den Comthur; auch Don Octavio beugt sich über den Leichnam. Die Diener nehmen gleichfalls lebhaften Antheil; zwei von ihnen laufen, nach kurzer Berathung mit den übrigen, sogleich in den Palast zurück, ein dritter auf Octavio's Wink nach der entgegengesetzten Seite, einen Arzt zu holen. Einer leuchtet mit der Fackel über die Leiche.) 11

Donna Anna. Mein Vater —, ach der Vater! Er hier am Boden!

Don Octavio. O Himmel! (Er beugt sich wiederholt über den Comthur und sucht Donna Anna emporzuheben.)

Donna Anna. Jener Verruchte hat ihn gemordet! (Sie wirft sich von neuem über den Leichnam.) Dies Blut… diese Wunde… dies Antlitz… ach, seine Blässe ist Farbe des Todes! Kein Athmen fühl' ich mehr, — kalt schon die Glieder!… O mein Vater! bester Vater! theuerster Vater! (Niedersinkend) Wo bin ich —? Ich sterbe.

Don Octavio (die sinkende Donna Anna in seinen Armen auffangend, zu den Dienern). Hier gilt es rasche Hülfe; sie liegt in Ohnmacht. Holt schnell mir…, bringt eilig, was belebt, was sie wecket! Nur nicht gezaudert! (Noch ein Diener läuft in den Palast und kehrt bald mit einem Fläschchen zurück, welches indeß nicht mehr verwendet wird, da bis dahin Anna sich schon erholt hat.) O Anna! Theure, Geliebte! (Die zuerst gegangenen Diener treten wieder auf, die beiden Ersten mit einer Tragbahre, der Dritte mit dem Arzte. Nachdem dieser den Todten untersucht und zu verstehen gegeben, daß nicht mehr zu helfen sei, läßt er den Comthur von den Dienern auf die Tragbahre legen.) Der Schlag, so furchtbar, drohet Gefahr ihrem Leben.

Donna Anna (aus ihrer Ohnmacht erwachend). Ach!

Don Octavio. Sie erholt sich, öffnet die matten Augen.

Donna Anna. Ach, mein Vater!

Don Octavio (leise zu den Dienern). Verhüllet, entzieht behutsam ihrem Blicke, was so tief sie erschüttert! (Zu Donna Anna) O liebste Seele, erhebe dich, komm' zu dir! (Die Diener entfernen sich langsam und leise mit der Leiche, die bedeckt worden, nach dem Palast; auch der Arzt folgt.)

Donna Anna (in größter Erregung).

Weiche, Barbar, entweiche!
Lass' hier bei ihm mich sterben!
Er eine stumme Leiche,
Der mir das Leben gab!

Don Octavio.

Höre, o hör', Geliebte!
Wende nicht ab dein Auge!
Es spricht zu dir Octavio,
Der dein bis an das Grab.

Donna Anna (ihm die Hand reichend).

Ach du —?! Vergieb, verzeih' mir!
Der Schreck, das Unglück plötzlich... (Sie macht sich los.)
Mein Vater nicht mehr hier?!

Don Octavio.

Der Vater...[12] Theure Anna,
Banne dies Bild voll Schauer!
Den Vater sieh' in mir!

Donna Anna.

Schwöre, dies Blut zu rächen,
Wenn uns der Mörder kund![13]

Don Octavio.

Ich schwör's bei unsrer Liebe,
Bei heil'gem Treuebund!

Beide.[14]

O Gott, welch ein Gelübde!
O Augenblick voll Grausen!
Mein Herz in Sturmesbrausen
Wallet bis auf den Grund.

(Beide nach dem Palast ab.)

Verwandlung (mit fallendem Zwischenvorhang).

Freier Platz in Sevilla, der tiefe Hintergrund von prächtigen Palästen geschlossen und von dem, die Mitte einer Alameda (Promenade) darstellenden Vordergrunde durch hochstämmige (ganz ausgeschnittene) Bäume getrennt. An den Seiten mehrere steinerne Bänke. Es ist heller Tag.

Vierter Auftritt.

Don Juan und Leporello (kommen im Gespräch aus der hintersten Coulisse links; ersterer in einem gewählten Promenadenanzug). [15]

Recitativ.

Don Juan. So sprich, aber in Kürze! Was willst du?

Leporello. Ich hab' was auf dem Herzen, das ist wichtig.

Don Juan. So scheint es.

Leporello. Versprecht mir, Euch ja nicht zu erzürnen!

Don Juan. Nun, ich will es versprechen.

Leporello. Und ich darf reden, frei von der Leber?

Don Juan. Ja.

Leporello. Also, da ich denn darf: — Werthester Herr Gebieter, Ihr führet da ein Leben (ins Ohr, aber laut) wie ein Halunke!

Don Juan. Welche Sprache! Unverschämter!

Leporello. Und das Versprechen?

Don Juan. Du glaubtest mich zu fangen? Still gleich, sonst werd' ich...

Leporello. Bin mäuschenstill; ich will ja nicht mehr schnaufen!

Don Juan. Nun gut; es sei vergessen. Doch halt! ich witt're was, wie Frauenduft. (Er blickt nach rechts in die Coulisse.)

Leporello (beiseite). Nun wahrlich, feiner gibt's keine Nase.

Don Juan. Dem Wuchs nach muß sie schön sein.

Leporello (beiseite). Und kein schärf'res Auge!

Don Juan. Komm', wir treten beiseite und beobachten gut.

Leporello (beiseite). Er ist wie Zunder!

(Sie verbergen sich hinter einem der in der Mitte des Theaters stehenden Bäume.)

Fünfter Auftritt.

Die Vorigen. Donna Elvira
(im Reiseanzug und mit der Mantilla in spanischer Weise verhüllt, tritt von hinten rechts die Promenade entlang auf).

Nr. 3. Arie.*) [16] **Donna Elvira.**

Wer kann von ihm mir sagen,
Wo frage ich ihm nach,

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 11.

Für den mein Herz geschlagen,
Der mir die Treue brach?
Werd' ich den Falschen finden,
Rührt ihn noch nicht mein Schmerz,
So soll er schrecklich büßen;
Mein Zorn zermalmt sein Herz!

Don Juan (zu Leporello).

Ei, hörst du? eine Schöne,
Vom Herzensfreund verlassen! Ach, die Arme!
Ich sinne schon auf Trost für ihre Qualen!

Leporello (für sich).

Doch theuer wird sie diesen Trost bezahlen!

Don Juan (vortretend und Donna Elvira begrüßend).

Darf ich wagen . . .?

Recitativ.

Donna Elvira (die Mantilla zurückschlagend). Was soll's?

Don Juan (zurückprallend). Himmel, was seh' ich!

Leporello (für sich). O weh! Donna Elvira!

Donna Elvira (auffahrend). Don Juan[17]! Du hier? Treuloser Mann, frecher Betrüger!

Leporello (beiseite). Recht schmeichelhafte Titel!

Don Juan. O theuerste Elvira, warum doch so heftig?! Gestatte mir zu reden.

Donna Elvira. Hier sprechen Thaten. Erst suchst du heimlich Zutritt zum Hause; du strebst mit Schlauheit, durch hohe Schwüre, süßes Kosen und Schmeicheln mir das Herz zu verführen, — ach, zu bald nur gelingt es! Du nennst mich dein Weib, und dann, mißachtend meine Rechte vor Gott und vor den Menschen, nach wenig Tagen verschwindest du aus Burgos. Ich bin verlassen, verrathen, der Reue zur Beute, gequält von Schmerzen, — weil ich dich liebte so von ganzem Herzen!

Leporello (für sich). Ach, das könnte man drucken!

Don Juan. Ich war gezwungen, ganz wider meinen Willen. (Zu Leporello) Du weißt es!

Leporello. Ich weiß es; ganz wider Wunsch und Willen.

Don Juan (zu Leporello und diesen vorschiebend). Nun, so erzähle, bezeuge die Wahrheit.

Leporello (leise). Was soll ich ihr denn sagen?

Don Juan (laut). Ja, ja! sag' ihr nur Alles! (Er macht sich, von Elvira unbemerkt, davon und verschwindet hinten rechts.)

Leporello. Madame..., in Erwägung,... sowie in Rücksicht, daß auf dieser Welt, wie sie nun einmal steht, das Eckige nicht rund ist...

Donna Elvira. Welche Frechheit! Du willst in meinem Schmerz mich noch verspotten? (Sich zur Stelle wendend, wo Don Juan, den sie noch anwesend glaubt, zuletzt gesprochen hat) Und du... Himmel! er ist fort! Was fang' ich an? Wohin..., nach welcher Seite...?

Leporello. Ach, laßt immer ihn laufen! Er verdient nicht, daß Ihr ernstlich Euch kümmert. Die Erste seid Ihr nicht, die er betrogen, und bleibt auch nicht die Letzte. Da seht einmal: (Er langt ein Buch[18] hervor.) Dies ziemlich starke Buch hier ist ganz gefüllt mit Namen solcher Damen. In jedem Gaue, jeder Stadt und jeglichem Städtchen hat man Beweis, was er vermag bei Mädchen.

(Donna Elvira läßt sich vorn rechts auf eine Steinbank nieder; Leporello steht links vor ihr, so daß er das Buch in die linke Hand nimmt und die rechte zur Gestikulation frei behält.)

Nr. 4. Arie.*) **Leporello.**

Meine Gnäd'ge, hier hab' ich verzeichnet
Alle Liebchen, die je er besessen;
Meine Liste hat keine vergessen!
Darf ich bitten—, wir lesen zu zwei.

In Italien sechshundert und vierzig,
Dort in Frankreich zweihundert und neune,
Portugiesinnen hundert und eine,
Doch in Spanien schon tausend und drei.

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 13.

Da sind Mägdelein vom Lande,
Dann aus bürgerlichem Stande,
Baronessen und so weiter,
Immer höher auf der Leiter;
O, wir haben alle Grade,
Alle Formen, jeden Rang!

An Blondinen ist ihm theuer
Sanftes Wesen, heit're Laune;
Schwarzgelockte sind voll Feuer,
Fein und zärtlich kosen Braune.
Rosig Runde lieben friedlich,
Stille Gluth macht reizend schmächtig;[19]
Hochgewachs'ne schreiten prächtig,
Eine Kleine ist so niedlich!
Auch Bejahrte mag er fangen,
Läßt zum Spaß im Buch sie prangen;
Doch sein heißestes Gelüste[20]
Ist die gar noch nicht Geküßte;
Ob sie zierlich oder täppisch,
Ob manierlich oder läppisch —,
Einerlei! er wirft die Angel.
Jugendkranz deckt jeden Mangel, —
Blüht nur leider gar nicht lang!

(Elvira hat sich gegen den Schluß der Arie erhoben, ist mehrmal langsam und gedankenvoll auf der Bühne hin- und hergegangen, ohne auf Leporello, der ihr stets gefolgt, hinzuhören. Zuletzt steht sie ganz nahe an der zweiten Coulisse links; Leporello macht ihr in den vom Orchester gespielten Schlußtacten der Arie noch zwei tiefe Verbeugungen und läuft dann schnell nach hinten rechts fort, während sie links abgeht.) *)

Verwandlung (ohne Zwischenvorhang).[21]

Sechster Auftritt.

Ländliche Gegend bei Sevilla. Im Hintergrund sieht man durch Baumgruppen Don Juan's Villa in elegantem maurischen Styl, wie sie bei Auftritt 1 des zweiten Aufzuges in der Nähe erscheint. Rechts vorn eine einfache Betsäule, von Cypressen umgeben. Links vorn eine ländliche Venta (Wirthshaus) mit einer Veranda davor. Heller Tag.

---

*) Das Secco-Recitativ der Elvira (Act I, Scene VI, des Prager Textbuches, s. v. Sonnleithner, S. 13) fällt fort.

Zerlina's und Masetto's Brautzug

(erscheint, von Dorfmusikanten angeführt, tanzend und singend, von hinten links kommend. Zerlina und Masetto sind im Majo-Kostüm; ihnen folgt eine Schaar junger, festlich geputzter Bauerbursche und Bauermädchen).

Nr. 5. Duett und Chor.*)

Zerlina.

Fühlt ihr Mädchen die Liebe sich regen,
So geschieht euch, wie mir es geschah.
Plagt das Herz euch mit glühenden Schlägen,
Wie man helfe, das sehet ihr da!
(Mit Chor)
O, die Wonne, die Wonne ist nah!

Masetto.

Leichte Bursche, verlernet das Naschen,
Das Getändel bald dort und bald da!
Ihr habt wenig von thörichtem Haschen;
Was gescheidter, das sehet ihr ja!
(Mit Chor)
O, die Wonne, die Wonne ist nah!

Beide.

Komm', du {Lieber / Liebe}, wir sind guter Dinge!
Alles tanze und lache und singe!
O, die Wonne, die Wonne ist nah!

Chor.

O, die Wonne, die Wonne ist nah!

Siebenter Auftritt.

Die Vorigen. Don Juan und Leporello (kommen von hinten rechts).

Recitativ.

Don Juan. Ah, sieh' da, sieh' nur! das nette junge Volk, die hübschen Mädchen!

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 14.

Leporello (für sich). Ei Blitz, ein ganzer Schwarm! Da fällt wohl für mich auch etwas ab.

Don Juan. Guten Tag, liebe Leutchen! Immer zu in eurem Vergnügen, im lustigen Singen und Springen! Das ist wohl eine Hochzeit?

Zerlina. Ja, gnäd'ger Herr, und die Braut, das bin ich.

Don Juan. Gratulire! Der Bräut'gam?

Masetto. Hier, zu Befehle.

Don Juan. Vortrefflich! „Zu Befehle"; das ist höflich und artig sondergleichen.

Leporello. Vortrefflicher Eh'mann!

Zerlina. Ja, er ist ein Männchen vom allerbesten Herzen.

Don Juan. Grad' wie ich selber! Schon sind wir gute Freunde. Dein Name?

Zerlina. Zerlina.

Don Juan. Und deiner?

Masetto. Masetto.

Don Juan. Mein braver Masetto, meine liebe Zerlina, ich entbiet' euch Gunst und Gewogenheit! (Eines der Bauermädchen, mit denen sich inzwischen Leporello zu schaffen machte, stößt in Folge seiner Liebkosungen einen Schrei aus.) Leporello, was treibst du mir da hinten?

Leporello. Auch ich, gnädiger Herr, entbiete hier Gunst und Gewogenheit.

Don Juan. Jetzt mache den Führer! Du bringst die Leutchen sogleich zu meiner Villa, sorgst für Bewirthung und Unterhaltung; besonders sei bemüht, daß nichts vermisse Freund Masetto. Du verstehst?

Leporello. Ich verstehe. (Zu den Landleuten) So kommt! (Er nimmt Masetto unter den Arm und will ihn mit sich fortführen.)

Masetto (zu Don Juan). Eu'r Gnaden! Ohne mich bleibt Zerlina nicht hier.

Leporello. An deiner Stelle ist mein Herr ja bei ihr.

Don Juan. O, sie verbleibt in den Händen eines Edelmanns.

Zerlina. Du hörst!

Masetto. Und deßwegen...

Zerlina. Ist gar nichts zu bedenken.

Masetto. Ja alle Hagel...!

Don Juan (heftig). Sei mir kein Grobian! Im Augenblick und ohne Widersprechen wirst du gehen. (Drohend) Mein Bursch, nimm dich in Acht, sonst sollst du sehen!

Nr. 6. Arie.*)[22] Masetto.

Schon begriffen! Wahrlich, ja!
Neige mich und trolle fort;
Zu gehorchen hab' ich da,
Widerspreche nicht ein Wort.
Herrn vom Adel sind gar fein!
Freilich müßt Ihr einer sein,
Da Ihr Gnade uns gebracht
Und mir Ehre zugedacht.
(Zu Zerlina)
O du Falsche! O du Arge!
Du verhilfst mir bald zum Sarge.
(Zu Leporello, der ihm aufs neue droht)
Nicht so hitzig! (Zu Zerlina) Bleibe, bleibe!
Ah, Respekt vor meinem Weibe!
Du wirst noch vom Edelmanne
Gar zur Edelfrau gemacht.

(Mit Leporello und allen Andern, außer Don Juan und Zerlina, rechts hinten ab.)

Achter Auftritt.

Zerlina und Don Juan.

Recitativ.

Don Juan. Nun endlich, lieb' Herzchen, sind wir ihn los. (Er faßt sie an's Kinn und streichelt ihr die Wangen.) Was sagst du? Nicht wahr, mein Kind, ich weiß zu säubern?

Zerlina. Gnäd'ger Herr, er ist mein Mann jetzt.

Don Juan. Wie! der Tölpel? Das werd' ich niemals dulden.

Zerlina. Ich gelobte, als Frau ihm zu gehören.

Don Juan. Das Gelöbniß kann dich nicht binden. Du

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 15—16.

bist nicht geschaffen zum Weibe eines Bauern. Ein schön'res Loos erblüht diesen schelmischen Augen, diesen reizenden Lippen, dem kleinen Händchen, das ich drücke; ja, du bist auserlesen zu frohem Glücke. (Er umfaßt sie.)

Zerlina. Ach, Ihr spottet!

Don Juan. Wie kannst du glauben!? So höre: hier auf der Stelle nehm' ich selbst dich zur Ehe.

Zerlina. Ihr —?

Don Juan. Ja, gewiß! Sieh' dort mein kleines Gartenhaus! (Nach hinten rechts in die Coulisse zeigend) Niemand wird lauschen; laß' dort, mein süßes Liebchen, den Schwur uns tauschen!

Nr. 7. Duett.*)

Don Juan.

Dort nimm das Pfand der Treue,
Dort sprich dein holdes Ja!
Braut bist du nun auf's neue;
Komm', komm', (er zeigt nach der Villa) es ist ganz nah.

Zerlina (für sich).

Ich wünsche, und ich zage,
Es engt das Herz mir ein.
Er malt mir schöne Tage, —
Doch kann's ein Scherz auch sein.

Don Juan.

Komm', mein geliebtes Leben!

Zerlina.

Masetto aufzugeben!

Don Juan.

Reich wirst du bald dich finden.

Zerlina.

Schon will die Kraft mir schwinden.

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 17.

Beide. [23]

So komm' zu schönem Bunde!
{Ich bin / Du bist} von dieser Stunde
Als Weib in Liebe {dein / mein}.

Neunter Auftritt.

Die Vorigen. Donna Elvira.

(Donna Elvira, schon während des Duetts im Hintergrunde lauschend sichtbar, tritt jetzt Don Juan und Zerlinen, welche dem Hintergrunde rechts zueilen, von links kommend entgegen.)

Recitativ.

Donna Elvira. Halt! laß' die Beute fahren! Ich will sie retten aus dem Netz des Verführers.

Don Juan (leise zu Elvira). Meine Beste, du siehst doch —, es war ja nur ein Scherz.

Donna Elvira. Nur ein Scherz? O ja! ich kenne deine grausamen Scherze.

Zerlina. Aber sprecht doch, Herr Ritter! ist's wahr, was ich da höre?

Don Juan (leise zu Zerlina). Sie liebt mich bis zum Wahnsinn; drum behandl' ich sie mit Güte; ich bin zu meinem Schaden von gar weichem Gemüthe.

Nr. 8. Arie.*) [24]

Donna Elvira.

Entfliehe seinem Bann!
Dich traf sein Schlangenblick.
Er ist ein falscher Mann,
Ohn' alle Treue.

Laß' meinen Harm dich warnen
Und folge mir nicht nach!

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 18.

Bewahre dich vor Schmach,
Vor bittrer Reue!

(Donna Elvira führt Zerlinen nach links hinten mit sich fort. Don Juan hat sich schon bald nach Beginn der Arie nach rechts hinten entfernt.)[25]

Zehnter Auftritt.

Donna Anna und Don Octavio (treten, in Trauer gekleidet, von vorn links kommend, auf).

Recitativ.

Don Octavio. Dein Schmerz, geliebte Anna, ist auch der meine. Doch wirst du Ruhe wieder finden. Vertraue der Zeit und meiner treuen Liebe.[26]

Nr. 9. Arie.*)[27]

Don Octavio.

Bald soll der Friede
Neu dich umschweben;
Dann nur, ja dann erst
Lacht mir das Leben.
Bliebst du im Leide, —
Tod brächt' es mir!

Hör' ich dich seufzen,
So klingt's hier wieder;
Dein Zorn erregt mich,
Dein Klagen fühl' ich,
Kann nie mich freuen
Als nur mit dir.**)

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 22 Anm. *

**) Die Gugler'sche Uebersetzung giebt die Arie, dem Urtext entsprechend, als Monolog; es waren hier nur einige Pronomina umzutauschen, um daraus eine Ansprache zu machen.

Elfter Auftritt.

Die Vorigen. Don Juan (kehrt noch während der letzten Takte der Arie von hinten rechts zurück, erblickt Don Octavio und Donna Anna, will umkehren, ist aber schon bemerkt und bleibt einen Augenblick unschlüssig stehen).

Recitativ. [28]

Don Octavio (Don Juan erblickend). Ah, Don Juan! Ein glückliches Begegnen! (Begrüßung) Ihr habt Erfahrung; Euer Scharfblick könnte uns nützen.

Donna Anna. Ja, der Beistand eines Freundes wäre willkommen.

Don Juan. O gebietet! Kann ich rathen? Kann ich helfen? Was irgend ich vermag, steht zur Verfügung. Ich seh' dies edle Auge umflort von tiefem Leide. Wer konnt' es wagen, dem reinsten Herzen den Frieden so zu trüben?

Zwölfter Auftritt.

Die Vorigen. Donna Elvira (tritt, von links hinten kommend, rasch zwischen Donna Anna und Don Juan).

Recitativ.

Donna Elvira. Treff' ich dich noch einmal, ehrloser Heuchler?

Nr. 10. Quartett.*)

Donna Elvira (zu Donna Anna).

Arme, vertrau' dem Manne nicht,
Der stets Verführer war!
Herzlos verrieth der Falsche mich,
Schon droht auch dir Gefahr.

Donna Anna und **Don Octavio** (unter sich).

Siehe, ein Mädchen wundersam,
So ernst, so schön und fein!
Ihr Blick, voll Gram und thränenschwer,
Flößt tiefe Rührung ein.

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 19—20.

Don Juan (leise zu Don Octavio und Donna Anna).

So irrt sie durch die Gassen!
Sie ist nicht bei Verstande.
Mit mir alleingelassen,
Wird sie vielleicht sich klar.

Donna Elvira.

O, glaubet nicht dem Bösewicht!

Don Juan.

Entfernet Euch, ich bitte!

Donna Elvira.

Verweilet noch, verweilet!

Donna Anna und **Don Octavio** (untereinander).

Wer redet nun hier wahr?

Donna Anna und **Don Octavio** (für sich).

Mich durchschauert ein peinliches Bangen,
Hält die ahnende Seele befangen.
Ein Geheimniß will hier sich enthüllen,
Doch die Lösung —, ich finde sie nicht.

Donna Elvira (für sich).

Zorn und Abscheu und ängstliches Bangen
Hält die Seele in Qual mir befangen.
Mein Geheimniß, ich wollt' es enthüllen;
Doch mein Leiden verstehen sie nicht.

Don Juan (für sich).

Es beschleicht mich ein peinliches Bangen,
Hält in Unmuth die Seele befangen.
Mein Geheimniß will keck sie enthüllen;
Doch das Aergste besorg' ich noch nicht.

Don Octavio (zu Donna Anna).

Bleiben will ich hier am Orte,
Bis ich weiß, woran ich bin.

Donna Anna (zu Don Octavio).

Ihre Mienen, ihre Worte
Deuten nicht auf irren Sinn.

Don Juan (für sich).

Wenn ich gehe, könnt' es wecken
Schlimmen Argwohn gegen mich.

Donna Elvira (für sich).

Seine Bosheit zu verstecken,
Das versteht er meisterlich.

Don Octavio (leise zu Don Juan).

Also sie...?

Don Juan (ebenso zu Don Octavio).

Nicht bei Verstande!

Donna Anna (ebenso zu Elvira).

Also er...?

Donna Elvira (laut).

Ist ein Verräther.

Don Juan (mitleidig auf Donna Elvira blickend).

Ach, die Arme!

Donna Elvira.

Frecher Lügner!

Donna Anna und **Don Octavio** (für sich).

Zweifel regen stärker sich.

Don Juan (leise zu Elvira).

Sei doch stille! Dein Gebahren
Wird die Leute um uns sammeln;
Beide müssen wir uns schämen;
In's Gerede bringst du dich!

Donna Elvira (laut).

Nein, ich will mich nicht bezähmen!
Mag es Jedermann erfahren;

Deine Schuld und meine Lage
Werde offenbar durch mich!

Donna Anna und **Don Octavio** (unter sich).

Dieses Flüstern, dieses Drängen,
Sein Erglühen und Erbleichen
Sind bedeutungsvolle Zeichen;
Der Verlass'nen glaube ich.

(Don Juan führt die widerstrebende Donna Elvira, indem er ihr sanft-gewaltsam den Arm giebt, rechts zur Seite ab, kehrt aber sogleich wieder zurück.)

Recitativ.

Don Juan (zu Don Octavio und Donna Anna). Sie fordert Mitleid. Ich will doch nachseh'n, was sie beginnt; besorgt überwach' ich ihre Schritte. (Sich höflich verabschiedend) So verzeihet, wenn ich von Euch mich trenne! In meinem Hause, mein Fräulein, bin des Winks ich gewärtig. Lebt wohl denn; auf Wiederseh'n! (Er folgt scheinbar Elviren wieder nach.)

Dreizehnter Auftritt.

Donna Anna und Don Octavio.

Nr. 11. Recitativ und Arie.*)

Donna Anna (plötzlich von heftiger Aufregung ergriffen). Wie es aufblitzt![29] O Himmel!

Don Octavio. Was ergreift dich?

Donna Anna (sich an seine Brust werfend). Mein Octavio, beschütze mich!

Don Octavio. Geliebte, — welche Erregung!

Donna Anna. Entsetzlich! Er ist der Mörder, der blut'ge Mörder!

Don Octavio. Was sagst du!?

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 20—22.

Donna Anna. O, es ist keine Täuschung! Die letzten Worte, die er an mich gerichtet, sie riefen plötzlich in der Seele mir wach den Klang der Stimme, die ich nach jenem Ueberfall...

Don Octavio. O Gott —, zu denken, daß dargebot'ne Freundschaft nur die Maske... Doch wie geschah's? Noch weiß ich nicht, wie Alles sich begeben.

Donna Anna. Nächtliche Stille war rings schon verbreitet, als in's dunkle Gemach, wo ich zum Unglück völlig allein war, mit leisem Gange, verhüllt in einen Mantel, ein Mann zu mir hereintritt, den für dich zuerst ich halte; doch meine Ueberraschung wird bald zum höchsten Schrecken.

Don Octavio. Himmel! Und weiter...?

Donna Anna. Schweigend kommt er mir nahe, — es umfängt mich sein Arm; — ich strebe dagegen, — er hält mich fester, — Hülfe! Doch Niemand hört. Mit einer Hand erstickt er mein angstvolles Rufen, die andere faßt mich mit solcher Gewalt, daß wehrlos ich mich glaube.

Don Octavio. Schändlicher! Doch endlich...?

Donna Anna. Endlich verlieh mir der Abscheu vor der unerhörten Frechheit so ungewöhnliche Stärke, daß ich bald durch erneutes Ringen, Drängen und Entwinden lösen mich konnte.

Don Octavio. O Gott, ich athme!

Donna Anna. Mit Macht wiederhole ich mein Rufen, schreie um Beistand. Jetzt will er flieh'n. In flammender Empörung hab' ich den Muth, ihn zu verfolgen; ich erreich' ihn, ich pack' ihn fest, ich will ihn halten. Mein Vater eilt zur Stelle, zieht den Degen, — und der Unmensch, überlegen an Kraft dem betagten Greise, scheut nicht ein neu Verbrechen, stößt ihn darnieder!

Arie.

Zu Tag kam der Frevel; du weißt, wer ihn wagte,
Mich schamlos bedrängte, den Vater mir raubte.
Zur Rache, zur Strafe erhebe die Hand!
Du schautest die Wunde im Herzen des Todten,

Du sahest vom Blute geröthet den Boden;
Das mahne, das halte in Zorn dich entbrannt!

(Der Vorhang fällt rasch.) *)

Ende des ersten Aufzuges. Kurzer Zwischenact.

---

*) Das Secco-Recitativ des Octavio (Act I, Scene XIV des Prager Textbuches, s. v. Sonnleithner, S. 22) fällt fort.

Zweiter Aufzug.

Der zu Don Juan's Villa gehörige Garten. Im Hintergrunde der Hauptprospect der Villa in reichem maurischen Styl mit einem großen Portal nebst Freitreppe in der Mitte. Der eine Flügel der zweistöckigen Villa mit zwei Balkonfenstern im erhöhten Parterre tritt als halber Prospect zur Rechten hervor. Reiche Teppiche hängen über der Brüstung der Balkonfenster, von denen das zur Linken befindliche auf- und zugeht. Eine Colonnade in maurischem Styl streckt sich als durchbrochener Einsatz neben dem halben Prospect nach links zu über die Bühne, so daß das Portal des Hauptprospects deutlich zwischen den Säulenbogen der Colonnade gesehen wird. Links und rechts vor der Colonnade eine einzeln stehende Pinie. Die Pinie zur Rechten befindet sich fast ganz in der Mitte der Bühne, damit sie den Flügelprospect nicht verdecke. Die Kronen der Pinien bilden die Soffiten. Rechts vorn Bäume und Gebüsch. Links vorn eine Laube. Steinerne Ruhebänke und Blumenvasen sind angemessen vertheilt. Abendsonnenbeleuchtung. 30

Erster Auftritt.

Leporello, gleich darauf Don Juan.

Recitativ.

Leporello (von rechts vorn kommend). Mich hat auf alle Fälle nicht lange mehr im Dienst der saub're Geselle. Da kommt er her; man sehe, — so harmlos wie die reine Unschuld selber.

Don Juan (noch im Straßencostüm von links hinten kommend). Nicht wahr, mein Leporello, es steht erfreulich?

Leporello. O, mit Verlaub, mein Gnäd'ger, es steht abscheulich!

Don Juan. Ei! Warum abscheulich?

Leporello. Wie befohlen, zog ich fort nach dem Hause mit jenem ganzen Haufen.

Don Juan. Recht so!

Leporello. Durch munt'res Geplauder, durch Späße und durch Lügen, wie ich's ziemlich gelernt in bester Schule, weiß ich sie zu vergnügen.

Don Juan. Prächtig!

Leporello. Alles biet' ich auf, um Masetto zu beschwicht'gen, zu dämpfen seinen eifersücht'gen Argwohn.

Don Juan. Herrlich, herrlich, bei meinem Leben!

Leporello. Wein bring' ich reichlich den Burschen und den Mädchen; nicht umsonst ist mein Zuspruch; warme Köpfe, kecke Possen, froher Sang überall! Grad' wie's am schönsten, kommt auf einmal —, wer glaubt Ihr wohl?

Don Juan. Zerlina.

Leporello. Recht so! und wer begleitet sie?

Don Juan. Donna Elvira.

Leporello. Prächtig! und die sagt von Euch —?

Don Juan. Alles Böse, was nur ihr in den Mund kommt.

Leporello. Herrlich, herrlich, bei meinem Leben!

Don Juan. Was sprachst denn du dagegen?

Leporello. Gar nichts.

Don Juan. Und sie dann?

Leporello. Schrie immer fort.

Don Juan. Und du?

Leporello. Als ich meinte, sie sei genugsam erleichtert, zog ich sänftiglich sie fort aus dem Garten; mit rascher Hand schloß ich die Pforte ihr vor der Nase und ließ sie eben draußen auf der Straße.

Don Juan. Köstlich, köstlich! unvergleichlich! Nicht besser konnt' es gehen! Du hast's begonnen, ich werd' es vollenden! Ein Fest mit Tanz bereit' ich den ländlichen Schönen; es soll bis in die Nacht Musik ertönen.

Nr. 12. Arie.*) Don Juan.

Glüh'n sie vom Weine
Lustig schon alle,

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 23—24.

Schnell denn zum Balle
Ordne den Plan!

Wo eine Feine
Wandelt alleine,
Führe auch diese
Artig heran!

Toll ineinander,
Schlinge die Tänze;
Hier Menuette,
Da rasche Walzer,
Dort Alemanden
Bring' auf die Bahn!

Ich und ein Schätzchen
Finden ein Plätzchen,
Wo man verborgen
Küssen sich kann.

O, meine Liste
Weiß es vor Morgen,
Wie mir so Manche
Zärtlich gethan!

(Beide rasch ab in die Villa.)

Zweiter Auftritt.

Masetto und Zerlina (kommen von rechts vorn).

(Es wird allmälig etwas finsterer. Die Fenster der Villa, anfänglich noch dunkel, erscheinen nach und nach, zuletzt hell erleuchtet.)

Recitativ.

Zerlina. Masetto, so sieh' nur her! Masetto, hör' doch!
Masetto. Rühr' mich nicht an!
Zerlina. Warum?
Masetto. Du magst noch fragen? Falsche!
Zerlina. Ach, rede nicht so garstig! Ich verdiene keine solche Behandlung.

Masetto. Wirklich? Du hast wohl das Herz, noch gar zu pochen? So lang mit ihm allein!!

Zerlina. Ich konnte doch nicht entlaufen! Hast du denn Sorge? Lieb' Männchen, sei ganz ruhig! Nicht einen Finger durft' er mir berühren. Willst du noch zweifeln? Du Böser! Komm' her, schlage mich, wenn das dir kühlt dein zornig Blut; doch nachher, o Masetto, sei wieder gut!

Nr. 13. Arie.*)

Zerlina.

Schlage, schlag' mich nur, Masetto!
Darfst dein armes Weibchen plagen;
Wie ein Lamm wird still sie's tragen,
Dulden ohne Widerstand.

Magst mich zausen an den Haaren,
Magst so streng du willst verfahren, —
Freudig sei nach solcher Strafe
Dir geküßt die liebe Hand!

Ah —, ich seh'..., ich seh', du kannst nicht!
O, du liebst ja doch dein Bräutchen!
Süßes Glück für Eheleutchen
Naht, sobald der Tag entschwand.

Recitativ.

Masetto. Nun da seht, wie so ein Herzchen unsereinen herumbringt! Ja, wir Männer sind immer gute Narren.

Don Juan (von innen aus der Villa, unsichtbar). Bald soll das Fest beginnen; drum regt die Hände!

Zerlina. Ach Masetto, Masetto, das war der Herr Ritter.

Masetto. Was ist da weiter?

Zerlina. Er kommt!

Masetto. Nun, laß' ihn kommen!

Zerlina. Wo ist ein Winkelchen, wohin wir uns verschlüpfen?!

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 25.

Masetto. Hast du zu fürchten? Warum wirst du so blaß? Ah, ich merke, du hast doch kein gut Gewissen! Du denkst wohl mit Bangen, es käm' an den Tag, was bei euch vorgegangen?!

(Vom Beginn des letzten Recitativs an sind nach und nach verschiedene Personen, Landleute, Männer mit Frauen und Mädchen, zum Theil maskirt, von links hinten in den Garten eingetreten und in die Villa gegangen.) 31

Nr. 14. Finale.*)

Masetto.

Ohne Säumen, eh' er nahet,
Mach' ich leise mich vom Flecke.
Jene Laube —, im Verstecke
Will ich lautlos, lautlos steh'n.

(Er will fort, sich zu verstecken; Zerlina sucht ihn zurückzuhalten.)

Zerlina.

Ach, so höre! Was beginnst du?
O Masetto, nicht verstecken!
Er kann leicht dich dort entdecken,
Und dir möchte Leid gescheh'n.

Masetto.

Was er sage, was er thue:
Nahe bleibst du, sprichst vernehmlich!

Zerlina (für sich).

Ach, es läßt ihm keine Ruhe!
Eifersüchtig stets und grämlich!

Masetto (für sich).

Ob sie treu, werd' ich erfahren,
Und wie sonst die Sachen steh'n!

(Er versteckt sich in der Laube vorn links, jedoch so, daß er dem Zuschauer sichtbar bleibt.)

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 25—30.

Zerlina (für sich).

Will er thöricht sich gebahren,
Nun so mag er selber seh'n.

Dritter Auftritt.

Die Vorigen. Don Juan

(im Ballanzug, d. h. in dunkeln Tricots, Schuhen und prächtig gesticktem kurzen Mantel, mit vier reich gekleideten Dienern aus der Villa kommend, zu einem Schwarm von Bauerburschen und Mädchen, die Leporello, gleichfalls in Galla, soeben von vorn rechts her auf die Bühne führt).

Don Juan (zu den Bauern).

Munter, munter! Frisch zum Tanze!
Heute seid ihr meine Gäste;
Alle wollen wir beim Feste
Recht von Herzen fröhlich sein.
(Zu den Dienern)
In den großen Saal zum Balle
Führt ihr nun die braven Leute;
Küch' und Keller spende heute,
Alles was nur gut und fein!

Die vier Diener (zu den Landleuten). 32

Munter, munter! Frisch zum Tanze!
Heute seid ihr seine Gäste;
Alle wollen wir beim Feste
Recht von Herzen fröhlich sein.

(Don Juan hat sich inzwischen nach Zerlina umgesehen und sie bemerkt. Er winkt den Uebrigen in die Villa; Leporello und die andern Diener führen sie hinein.)

Vierter Auftritt.

Don Juan. Zerlina. Masetto.

Zerlina (für sich, indem sie nach rechts vorn den Bäumen zuschreitet).

Hinter Bäumen hier verborgen,
Kann ich wohl mich ihm entziehen.

Don Juan (hascht sie).

Mein Zerlinchen möchte fliehen?
Nicht gelingen soll es ihr!

Zerlina (sucht sich loszumachen).

Gebt mich frei, ich muß ja gehen.

Don Juan.

Nein, ich laß' es nicht geschehen.

Zerlina.

Wenn Gefühl Euch noch geblieben...

Don Juan.

Mein Gefühl ist heißes Lieben.
Folge mir zur kühlen Laube,
Glück und Wonne biet' ich dir!

Zerlina.

Wird Masetto uns gewahren,
Drohet Schmach ja Euch und mir.

Don Juan (zieht die Widerstrebende mit sich nach der Laube vorn links und erblickt Masetto, der ihm entgegentritt).

Masetto?!

Masetto.

Ja, Masetto!

Don Juan.

Versteckt an diesem Ort?
(Er ergreift Zerlina's Hand und führt sie dem Masetto zu; etwas ironisch)
Zerlina stand voll Bangen;
Nach dir trug sie Verlangen,
Du bliebst so lange fort!

Masetto (sich verneigend).

O, ich versteh' auf's Beste!

Don Juan.

Nun aber kommt zum Feste!

(Ein Diener öffnet das Balkonfenster des rechten Seitenflügels, worauf man, während das Hauptorchester schweigt, acht Takte der drinnen aufgespielten Ballmusik [Allegretto, $^2/_4$] hört. Beim Eintritt des neunten Taktes schließt der Diener das Fenster wieder, und das Hauptorchester nimmt die Begleitung auf's neue auf.)

Da hört ihr ja die Geigen!
Sie führen schon das Wort.

Zerlina und Masetto.

Ja, ja, wir wollen gehen;
Wir tanzen froh im Reigen,
Wie all' die Andern dort.

(Alle drei in die Villa ab.)

Fünfter Auftritt.

Donna Anna, Donna Elvira und Don Octavio (treten maskirt und in schwarzer Kleidung, aber nicht in Trauer, von links hinten auf). Später Don Juan und Leporello.

Donna Elvira.

O Freundin, nur nicht zagen!
Wir wollen muthig wagen;
So wird vielleicht noch heute
Enthüllt die schwarze That.

Don Octavio.

Getrost, geliebte Anna!
Was auch sich vorbereite —,
Ich bin an deiner Seite,
Wenn je Gefahr dir naht.

Donna Anna.

Gefahr bedroht uns Alle
Bei so gewagtem Gange.
Du bist's, um den ich bange;
Es lauert hier Verrath.

(Im Augenblick, da jetzt der Menuett von innen aus der Villa ertönt, öffnet Leporello das linke Balkonfenster des rechten Seitenflügels. Die eigentliche Kapelle schweigt bis zum Beginn des Adagio's in B-dur.)

Leporello
(erblickt die drei Masken und wendet sich nach innen, um seinen Herrn auf die letztern aufmerksam zu machen).

Herr, kommt einmal ans Fenster!
Da sind gar schmucke Masken.

Don Juan (erscheint am selben Fenster).

Heiße sie mir willkommen,
Lade zum Fest sie her! (Ab.)

Donna Anna, Donna Elvira und Don Octavio (die Don Juan bemerkt haben).

Es spricht aus seinem Auge
Ein lüsternes Begehren.

Leporello.

Ich bitte, schöne Masken!
Erlaubt ...

Donna Anna und Donna Elvira (zu Don Octavio).

Wir wollen hören!

Leporello.

Erlaubt, ihr schönen Masken!
Heran!

Don Octavio.

Was steht zu Diensten?

Leporello.

Mein Herr wünscht sich die Ehre,
Beim Balle Euch zu seh'n.

Don Octavio (zu Leporello).

Dank für so viele Güte!
(Zu den Damen)
So kommt denn, meine Schönen!

Leporello (für sich).

Er hofft wohl auch von Denen,
Daß in das Garn sie geh'n.

(Leporello ab, indem er das Fenster genau mit dem letzten Worte seines Gesanges schließt, so daß es den Anschein hat, als ob die bis jetzt aus der Villa heraustönende Tanzmusik blos hierdurch plötzlich dem Gehör der Außenstehenden entzogen werde. Donna Anna, Donna Elvira und Don Octavio treten ganz in den Vordergrund und nehmen die Masken ab.)

Donna Anna und **Don Octavio.**

Mag höh're Macht uns leiten,
Daß bald am Ziel wir steh'n!

Donna Elvira.

Rache für Schmach und Leiden
Darf ich vom Himmel fleh'n.

(Sie nehmen die Masken wieder vor und gehen in die Villa.)

Verwandlung (ohne fallenden Zwischenvorhang). [33]

Sechster Auftritt.

Prächtiger, glänzend erleuchteter Gartensaal im Renaissance-Styl. Sehr tiefe Dekoration. Der Saal reicht etwa bis zur vierten Coulisse und empfängt sein Licht durch einen in der Mitte hängenden Kronleuchter, sowie durch zwei seitwärts stehende Candelaber. An den Seitenwänden starke Mauerpfeiler (geschmückt durch Pilaster, worauf den Plafond tragende Karyatiden sich befinden), welche Eingänge zu Nebengemächern markiren, deren Thüren man jedoch nicht sieht. Die Rückwand des Saales ist offen; eine leichte, acht bis zehn Fuß hohe, mit Figuren und Medaillons gekrönte Colonnade trennt den Saal von einem dahinter sichtbaren, mondbeleuchteten, von Glaswänden umschlossenen Anbau, zu dem eine hinter den Säulen befindliche Treppe hinanführt, und worin Orchideen, Schlingpflanzen, Palmen u. s. w. in üppiger Fülle sich zeigen, sowie eine Fontaine sprudelt. An die Colonnade schließen sich nach dem vordern Saale zu schräge Seitenwände rechts und links an, jede mit einer sechs bis acht Fuß hohen Estrade, umgeben von einer 2½ Fuß hohen Balustrade. Auf der Estrade rechts nimmt Don Juan's Hauskapelle (elf bis zwölf im Galla-Anzug der Kammerdiener des 17. Jahrhunderts gekleidete Musiker) Platz [34]; die Estrade links dagegen füllt sich allmälig mit Zuschauern, dem ältern Theile des Landvolks, während der jüngere, aus dem Anbau und den Nebengemächern hereintretend, sich im vordern Raume vertheilt; Alles ist während der Tanzpause in lebhafter Unterhaltung begriffen. Mehrere Diener tragen Erfrischungen herum. Sessel sind nicht erforderlich.

Don Juan und Leporello (zeigen sich auf der Treppe zum Anbau am Eingange in den Saal mit den Landleuten[35], worunter auch Zerlina und Masetto, plaudernd).

Don Juan (in den Saal eintretend und nach dem Vordergrund zuschreitend, zu den Landleuten, von denen ein Theil ihm paarweise folgt).

Ruht ein Weilchen, ihr fröhlichen Schönen!

Leporello (ebenso).

Labt euch, Bursche, mit Trinken und Essen!

Don Juan.

Wenn dann wieder die Geigen ertönen,
Schließet neu ihr zum Tanze die Reih'n.

(Zu den Dienern)

Limonade! Kaffé! Chocolade!

Leporello.

Confect!

Masetto (zu Zerlina).

Sei verständig, Zerlina!

Zerlina und **Masetto** (für sich).

Süß genug hat das Spiel hier begonnen;
Doch das Ende kann bitter noch sein.

Don Juan (leise zu Zerlina).

O, wie reizend ist heute Zerlina!

Zerlina.

Nur der Schmuck!

Masetto (für sich, nach Zerlina schielend).

Wie sie strahlet im Glücke!

Leporello (mit einigen Mädchen schäkernd).

Ei, wie niedlich Juana, Cristina!

Masetto (wie oben).

O, ich bräch' ihm mit Lust das Genicke!

Zerlina (für sich, Masetto's steigenden Unwillen bemerkend).

Mich verfolgt er mit drohendem Blicke;
Ach, das Bittere bricht schon herein!

Don Juan und Leporello (zu einander, auf Masetto zeigend).

Sieh' / Seht Masetto's verfolgende Blicke!
Drum behutsam, behutsam und fein!

Masetto (immer ärgerlicher).

Mich verzehrt noch die Wuth und die Pein.

Siebenter Auftritt.

Die Vorigen. Donna Anna, Donna Elvira und Don Octavio (treten durch den Anbau hinten ein. Alles macht Platz. Die Landleute ziehen sich, mit dem Verzehren der dargereichten Erfrischungen beschäftigt, nach dem Hintergrund zurück, indem sie die eintretenden Masken nur mit einigen neugierigen Blicken betrachten, sich übrigens aber passiv verhalten, bis sie zum Tanze wieder aufgefordert werden).

Leporello (den Masken entgegengehend und sie zu Don Juan führend).

Laßt hier es Euch gefallen,
Verehrte, schöne Masken!

Don Juan (die Masken höflich begrüßend).

Die Freude winkt hier Allen;
Lust schwing' ihr Banner frei! [36]

Donna Anna, Donna Elvira, Don Octavio (sich verbeugend).

Wir treten gern und dankend
Der schönen Losung bei.

Don Juan (zu den Musikern).

Fangt wieder an zu spielen!
(Zu Leporello)
Lass' neu den Tanz beginnen!

(Das Orchester auf der Estrade rechts beginnt den Menuett zu spielen. Ein Theil des Landvolks betheiligt sich daran, während Donna Anna, Donna Elvira und Don Octavio unter der Menge beobachtend sich umherbewegen, ohne jedoch

den Vordergrund der Bühne zu verlassen. Die Menuett-Tänzer[37] fangen den Tanz in der Mitte der Bühne an, ziehen sich aber während desselben etwas weiter nach hinten, so daß das Proscenium frei wird. Leporello sucht inzwischen Masetto von Zerlina und Don Juan zu entfernen, der sich seinerseits Zerlinen wieder genähert hat und im Vordergrund mit ihr zum Tanz antritt. Masetto, vorn in der Mitte der Bühne stehen bleibend, wagt es nicht, sie zu stören, obwohl er seinen Aerger darüber zu erkennen giebt.)

Don Juan (zu Zerlina).

Ich werde nun dein Tänzer,
Zerlina, bleib' mir nah!

Leporello (zu den Burschen und Mädchen im Hintergrund).

Frisch auf, und tanzet weiter!

Donna Elvira (zu Donna Anna).

Das ist die Neuvermählte!

Donna Anna.

Wie peinlich!

Don Octavio (leise zu Donna Anna).

Scheine heiter!

Don Juan, Leporello und **Masetto** (der Letztere ironisch).

Vortrefflich geht es ja!

Don Juan (leise zu Leporello).

Beschäft'ge mir Masetto!

(Er winkt einem Diener, der sogleich rechts [dritter Gang] hinausgeht und gleich darauf mit drei Musikanten [zwei Violinen und einem Baß][38], denen eine Schaar von Tänzern und Tänzerinnen sich anschließt, zurückkommt; diese Tanzgruppe bewegt sich, während die Musikanten ihre Instrumente stimmen, von hinten rechts zur Seite der Menuett-Tänzer nach vorn rechts; dort tritt sie zum Contretanz an, der vorn und längs der Coulissen rechts getanzt wird, so zwar, daß die Musikanten ganz vorn rechts stehen, die Tänzer aber die beim Menuett betheiligte Gesellschaft auf der linken Seite der Letztern umschließen, zuweilen auch vorn bis in die Mitte des Prosceniums an der Menuett-Gesellschaft vorbeitanzen.)

Leporello (zu Masetto, ihn nach links ziehend).

Du hältst dich so beiseite?
Komm' her, wir tanzen beide,
Gleichwie die Andern da!

Masetto (zu Leporello).

Nein, nein, ich mag nicht tanzen!

Leporello (sucht ihn immer mehr nach links zu drängen).

O doch! mußt lustig springen!

(Er winkt einen Diener herbei, welcher nach links [dritter Gang] abgeht und gleichfalls mit drei Musikanten [zwei Violinen und einem Baß] zurückkommt, die stimmend nach ganz vorn links sich begeben und dort den Walzer aufspielen. Eine Schaar von Landleuten schließt sich, aus dem Hintergrunde vorkommend, ihnen an und beginnt links seitwärts an den Coulissen zu tanzen, indem sie zuweilen auch an den Menuett-Tänzern vorbei bis nach der Mitte des Prosceniums zu walzt. Das Ganze gewährt den Anblick des äußersten Wirrwarrs.)

Donna Anna (zu Donna Elvira).

Ich kann mich kaum bezwingen.

Donna Elvira und **Don Octavio**.

Nur still, was auch geschah!

Don Juan (indem er Zerlina ganz nach vorn rechts zieht).

Folg' mir, mein süßes Leben!

Masetto (zu Leporello, indem er sich losreißt).

Laß' mich! Nein, nein! Zerline!

(Er folgt ihr nach rechts.)

Zerlina (zu Don Juan, indem sie sich loszumachen sucht).

Was soll das? O, der Kühne!

(Don Juan verschwindet mit ihr ganz vorn rechts.)

Leporello (für sich, sich nach Don Juan umsehend).

Vorbei ist's mit dem Balle!

(Ab hinten zur Rechten.)

Donna Anna, Donna Elvira, Don Octavio.

Er geht in eig'ne Falle,
In's Netz, das er nicht sah.

Zerlina (rechts hinter der Scene).

Ach, zu Hülfe! Ach, zu Hülfe!

(Alle Tänze werden plötzlich unterbrochen, und das eigentliche Orchester nimmt mit Eintritt des $^3/_4$ Takts die Begleitung wieder auf.)

Donna Anna, Donna Elvira und **Don Octavio** (untereinander).

Laßt die Arme uns befreien![39]

(Die Bauern stutzen, zucken die Achseln, merken, daß das Vergnügen ein Ende hat, und entfernen sich mit ihren Mädchen und den Musikern durch den Anbau, sowie rechts und links [dritter Gang].)

Masetto (ganz rechts).

Ach, Zerlina!

Zerlina (wie oben).

Fort, Verräther!

Donna Anna, Donna Elvira und **Don Octavio** (nach rechts deutend).

Von dort drüben kam das Schreien;
Sprengt die Thür aus ihrem Bande!

Zerlina (wie oben).

Rettet, rettet mich vor Schande!

Donna Anna, Donna Elvira, Don Octavio und **Masetto** (an der Thür rechts).

Wir sind da, du darfst nicht zagen!

(Masetto ist eifrig bemüht, die fingirte Thür vorn rechts durch Stemmen und Faustschläge zu sprengen. Man hört dieselbe einfallen, und Masetto empfängt die herauswankende Zerlina in seinen Armen. Endlich tritt Don Juan, den entblößten Degen in der Rechten und mit der linken Hand den zitternden Leporello hinter sich herschleppend, aus der Seitenthür vorn rechts hervor.)

Don Juan.

Dieser Schurke konnt' es wagen!
Doch ich strafe gleich den Wicht.
Stirb, Verruchter!

Leporello.

Herr, was thut Ihr?

Don Juan.

Sterben mußt du!

Don Octavio (vortretend und den Degen ziehend, den er zur Beschirmung über Leporello hält, zu Don Juan).

Laßt die Posse!

Donna Anna, Donna Elvira und **Don Octavio** (unter sich).
Solch ein Gaukelspiel der Lüge
Ist umsonst, es täuschet nicht.

(Alle drei nehmen die Masken ab, zuerst Octavio, dann Donna Elvira und endlich Donna Anna. Don Juan, sehr betroffen, läßt Leporello los.)

Don Juan.
Donna Elvira?

Donna Elvira.
Ja, Verworf'ner!

Don Juan.
Don Octavio?

Don Octavio.
Ja, ich bin es!

Don Juan (zu Donna Anna, sich entschuldigend).
Mögt Ihr glauben...

Donna Anna und **Donna Elvira.**
Still, Verbrecher!

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Octavio und **Masetto.***)
Alles, alles ist am Licht.
Bebe, zittre, frecher Sünder!
Alle Welt soll bald mit Grauen
Den entlarvten Heuchler schauen,
Der das Schmähliche gethan.

Don Juan und **Leporello.**
Dieser Lärm bringt {mich / ihn} von Sinnen.
Was soll hier {ich / er} nur beginnen?!
Ein bedrohlich Ungewitter
Stürmt so rasch auf {mich / ihn} heran.

---

*) Die sieben Solisten stehen jetzt, von rechts nach links, in folgender Ordnung: Leporello, Don Juan, Don Octavio, Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Masetto.

Aber muthig {werd' ich | wird er} stehen;
Zagen soll {mich | ihn} Keiner sehen!
Mag die Welt in Trümmer gehen,
Furchtlos {bleib' ich | bleibt er} allzumal.

Die Andern.

Hör' im Sturm den Ruf der Rache,
Die dich dräuend rings umwettert,
Auf dein Haupt herniederschmettert
Ihrer Blitze Flammenstrahl!

Der Vorhang fällt rasch.

Ende des zweiten Aufzuges. Längere Pause.

Dritter Aufzug.

Ein kleiner, wenig bebauter Platz in Sevilla. Links seitwärts ein stattliches Gebäude mit einem Balkonfenster über der Thür und andern Fenstern daneben. Ganz vorn rechts ein steinerner Brunnen. Im Hintergrund eine Gruppe von Bäumen und der Prospect einer Straße. Ziemlich dunkle Nacht ohne Mondschein.

Erster Auftritt.

Don Juan und Leporello (Ersterer in dunklem Straßen-Anzug und langem schwarzen Mantel, Letzterer wie in der ersten Scene des ersten Aufzuges gekleidet; unter dem Mantel trägt er eine Mandoline).

Nr. 15. Duett.*)

Don Juan.

Sei doch gescheidter,
Gieb nur Gehör!

Leporello.

Ich ziehe weiter,
Bleibe nicht mehr.

Don Juan.

Laß' mit dir reden!

Leporello.

Ist nicht vonnöthen!

Don Juan.

That ich denn etwas,
Dich zu verjagen?

Leporello.

O, das ist gar nichts,
Fast mich erschlagen!!

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 31.

Don Juan.

Nur nicht so böse!
Spaß war der Streich.

Leporello.

Ich aber danke,
Gehe sogleich.

Recitativ.

Don Juan (ruft Leporello, der abgehen will, zurück). Leporello!

Leporello. Euer Gnaden?

Don Juan. Komm' her, sei nur zufrieden! (Wirft ihm einen Beutel zu.) Nimm hier!

Leporello (fängt den Beutel auf). Was?

Don Juan. Gold'ne Füchse.

Leporello (nachzählend und einsteckend). Nun es sei! Doch nur für diesmal noch. Ihr dürft nicht glauben, daß ein Mann meinesgleichen durch Gold sich läßt erweichen!

Don Juan. Schon gut. Jetzt höre! Donna Elvira hat eine wunderhübsche Zofe; bei dieser will ich heut' mein Glück versuchen, und zwar in deinem Gewande.

Leporello. Warum nicht in Eurem? Wozu die Maskerade?

Don Juan. Das Kleid des Herren erweckt bei solchen Mädchen selten viel Vertrauen. Gieb mir! Hurtig!

Leporello. Erlaubt..., ich möchte fragen...

Don Juan. Gehorche! Du hast hier nichts zu sagen.

(Leporello nimmt die Mandoline ab und lehnt sie an die vordere Ecke des Hauses links. Sie tauschen Mäntel und Hüte.)

Zweiter Auftritt.

Die Vorigen. Donna Elvira (in weißem Nachtgewande am Balkonfenster des Hauses links erscheinend; es wird allmälig finsterer).

Nr. 16. Terzett.*)

Donna Elvira.

O, thöricht Herz, sei stille!
Was soll dein rastlos Wogen?

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 32—33.

Er hat dich frech betrogen,
Du darfst ihm nie verzeih'n.

Leporello (lauschend, leise).

Hört Ihr? Das ist Elvira!
Die Nacht vernimmt ihr Klagen.

Don Juan (ebenso).

Komm', da ist was zu wagen;
Tritt du hier für mich ein!
(Er stellt Leporello dem Balkonfenster gegenüber vor sich hin und läßt ihn zu Elvira hinauf gestikuliren.)
Elvira, Heißgeliebte!

Elvira (für sich).

Ist das nicht seine Stimme?

Don Juan.

Laß' ab vom harten Grimme!
Um Gnade flehe ich.

Elvira (für sich).

Wie doch mir seine Bitten
Seltsam das Herz bewegen!

Leporello (für sich).

Halb kommt sie ihm entgegen,
Traut noch ihm sicherlich.

Don Juan.

O, komm' herab, du Holde,
Daß ich es neu beschwöre,
Wie dir ich nur gehöre!
Die Reue foltert mich.

Donna Elvira.

Dir glaub' ich nun und nimmermehr!

Don Juan.

O glaube! Sonst ermord' ich mich.

Leporello (zu Don Juan).

Ihr macht noch, daß ich lache.

Don Juan (zu Elvira).

Komm' als mein guter Stern!

Donna Elvira (für sich).

O, welch ein schweres Ringen!
Ob ich, ob nicht ich gehe?
Ach, armes Herz, gestehe:
Du glaubst ihm nur zu gern.

Don Juan (für sich).

O, es wird bald gelingen,
Wie ich schon sicher sehe!
Wenn ich die Schlinge drehe,
Bleibt nie das Vöglein fern.

Leporello (für sich).

Sie ist in seinen Schlingen,
Geh' es nun wie es gehe.
Ihr schwaches Herz, — ich sehe,
Es glaubt ihm nur zu gern.

(Donna Elvira zieht sich vom Balkonfenster zurück. Es wird noch dunkler.)

Recitativ.

Don Juan (sehr heiter). Was sagst du?

Leporello. Ihr habt ein Herz von Eisen.

Don Juan. Gieb Acht! Gleich wird sie hier sein; dann bist du zärtlich; umarme sie, rede in meiner Stimme! Doch nicht viel Worte! Geschickt bring' sie hinweg von diesem Orte! (Leporello will Widerspruch erheben.) Stille, sie kommt schon. Sei pfiffig! (Er tritt hinter den Brunnen rechts zur Seite.)

Dritter Auftritt.

Die Vorigen. Donna Elvira (tief verschleiert aus dem Hause links tretend. Es ist inzwischen allmälig völlig Nacht geworden).

Recitativ.

Donna Elvira (zu Leporello). Nun denn, hier bin ich!

Don Juan (für sich). Will sehen, was er macht.

Donna Elvira. Darf ich wirklich es glauben, daß meine Leiden endlich rührten dein Herz? Daß nun in Reue mein stets geliebter Gatte zurück sich wende in meine treuen Arme?

Leporello (Don Juan's Stimme nachahmend). Ja, mein Herzblatt!

Donna Elvira. Ach, wenn du wüßtest, wie viel Thränen, wie viele Seufzer du mich gekostet!

Leporello. Ich, meine Liebste? Das muß ich sehr bedauern.

Donna Elvira. Wirst nie du wieder flieh'n?

Leporello. Nie, meine Traute!

Donna Elvira. Bleibst immer jetzt der Meine?

Leporello. Immer! Auf ewig!

Don Juan (für sich). Der Schlingel wird ganz warm!

Donna Elvira. O Theurer!

Don Juan (zieht den Degen und fegt damit geräuschvoll den Boden, als kämpfe er mit Jemandem). Heh! Hülfe! Heh! Du stirbst hier!

Donna Elvira und **Leporello.** O Himmel!

Don Juan. Ich bin todt!

(Donna Elvira und Leporello entfliehen eilends zusammen nach links hinten.)

Don Juan (lauscht und tritt dann behutsam hinter dem Brunnen hervor). Nun mög' es mir gelingen. (Er steckt den Degen ein und nimmt die Mandoline auf, welche Leporello an die Mauer gelehnt hat; nach den oberen Fenstern [aber nicht nach dem Balkonfenster] des Hauses links zeigend) Laß' sehen: diese sind ihre Fenster; dort will ich singen.

Nr. 17. Ständchen.*)

Don Juan (sich mit der Mandoline begleitend).

Erscheine doch am Fenster, holde Kleine,
Und reiche Balsam dar für meine Leiden!

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 34—35.

Versagst du Tröstung mir, der ganz der Deine,
So muß vor deinen Augen ich verscheiden.

O, du mit süßem Munde, roth wie Rosen,
Mit weißem Hälschen, mit den sammt'nen Wangen,
Du kannst ja doch nicht grausam mich verstoßen!
Laß' dich nur einmal seh'n, du mein Verlangen!

(Es zeigt sich Licht am vordersten [nicht am Balkon=] Fenster.)

Recitativ.

Don Juan. Es regt sich was am Fenster, wohl sie selber. Mein Kind!

Vierter Auftritt.

Don Juan. Masetto und ein Trupp Bauern (sämmtlich mit Musketen, Säbeln, Pistolen, Piken, Heugabeln und Sensen bewaffnet, kommen von hinten rechts).

Recitativ.

Masetto (zu den Bauern). Nur unverdrossen! Ich weiß gewiß, daß wir ihn endlich noch finden.

Don Juan (lauschend). Da wird gesprochen.

Masetto. Bleibt stehen; ich meine dort drüben was zu sehen.

Don Juan (für sich). Es ist Masetto.

Masetto (laut). Wer da? — Keine Antwort! (Zu den Bauern) Herzhaft, Flint' an die Nase! (Noch lauter) Wer da?

Don Juan. Gut Freund! (Er ahmt Leporello's Stimme nach.) Bist du Masetto?

Masetto. Ja wohl, Masetto; und du?

Don Juan. Mußt du erst fragen? Du kennst mich; ich dien' bei Don Juan.

Masetto. Leporello? Dienst wohl dem saubern Herrn mit Lust und Freude?

Don Juan. Niemals! er ist ein Bösewicht.

Masetto. Ja, ein Mann ohne Ehre. Wo ist er jetzt? Du kannst gewiß es sagen. Wir suchen ihn und wollen ihn erschlagen.

Don Juan (für sich). Kleinigkeit! (Laut) Vortrefflich, mein

Masetto! Ich bin dabei! Ihn durchzubläu'n war längst schon mein Verlangen. Hört einen Plan, ihn sicher einzufangen!

Nr. 18. Arie.*)

Don Juan.

Zur Hälfte dorthin gehet ihr,
Zur andern Hälfte da,
Und leise, leise spähet ihr!
Gewiß, er ist hier nah.

Wo Einer durch das Dunkel
Spazirt mit einem Mädchen,
Wo leis' am offnen Lädchen
Ein paar Verliebte plaudern,
Da schlagt ihr ohne Zaudern!
Es wird mein Herr wohl sein.

Und merke 41 noch sich Jeder:
Am Hute weiße Feder,
Dazu ein großer Mantel,
Ein Degen spitz und fein.

Jetzt hurtig nur von hinnen!

(Die Bauern rechts und links ab; zu Masetto, mit dem Don Juan untergefaßt auf- und abgeht)

Mit mir kommst du allein.
Was dann wir zwei beginnen,
Das leuchte bald dir ein.

Fünfter Auftritt.

Don Juan und Masetto.

Recitativ.

Don Juan (stehen bleibend). Stille, laß' uns lauschen. Noch Alles ruhig! — Also er wird ganz umgebracht?

Masetto. Natürlich!

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 35—36.

Don Juan. Wär's nicht vielleicht genug an zerbroch'nen Rippen, entzweigeschlag'nen Knochen?

Masetto. Nein, nein! ganz muß er todt sein; ich will ihn massacriren.

Don Juan. Hast du Waffen?

Masetto. Das glaub' ich! (Er hält ihm seine Waffen hin, die Don Juan ihm nacheinander abnimmt.) Für's Erste die Muskete, für's Zweite die Pistole.

Don Juan. Und ferner?

Masetto. Braucht's mehr noch?

Don Juan. Nein, es genügt schon. (Auf Masetto losschlagend) Da hast du! Das für die Pistole, das für die Muskete!

Masetto (in der Nähe des Brunnens rechts vorn zu Boden stürzend). Ach, zu Hülfe! O weh!

Don Juan. Schweig', sonst stirbst du! (Die Schläge wiederholend) Das für's Massacriren! Das noch zur letzten Ehre! Du ungeschlachter Schuft, merk' dir die Lehre!

(Er wirft die Waffen dem Masetto vor die Füße und entfernt sich rasch nach hinten links.)

Sechster Auftritt.

Masetto. Gleich darauf Zerlina.

Recitativ.

Masetto (laut schreiend). O weh! o meine Glieder! Ach, ach! mein Schädel, mein Rücken!

Zerlina (kommt mit einer Laterne von rechts hinten; die Bühne wird halb hell). Ich höre ein Rufen, als wär' es mein Masetto.

Masetto. Ach Gott, Zerlina, Zerlina, komm' und hilf mir!

Zerlina. Was ist geschehen?

Masetto. Der Schurke, der freche Lümmel hat zu Schanden mich geschlagen.

Zerlina. Ach, ich armes Weib! Wer?

Masetto. Leporello, wenn nicht der Teufel in seiner Gestalt.

Zerlina. Da hat man's! Ich sagte immer, dein eifer-

süchtʼges Wesen bringt dich gewiß noch zu Schaden! Wo thut dirʼs weh?

Masetto (an den Kopf fassend). Hier! (An den Rücken fassend) Auch da, — (an die Brust fassend) und da!

Zerlina. Doch keine andern Schmerzen?

Masetto. Nur noch hier am linken Fuß, in der Hand, an beiden Armen.

Zerlina. Stehʼ auf! Es ist nur gut, daß sonst nichts leidet. Kommʼ jetzt mit mir nach Hause! Und wirst du mir versprechen, nie wieder Eifersucht zu spüren: ich, ich, mein Herzensmännchen, will dich kuriren!

Nr. 19. Arie.*)

Zerlina.

Sei gut und lieb nur,
Dann sollst du haben
Ein feines Mittelchen,
Das helfen kann.

Es ist gar einfach,
Es wird dich laben;
Beim Apotheker
Trifft manʼs nicht an.

Ein eigʼner Balsam istʼs,
Den ich verwahre.
Kommʼ und erfahre,
Was er vermag!

Du möchtest wissen,
Wo ich ihn habe?
Höre es pochen da,
Fühle den Schlag!

(Beide nehmen die Waffen vom Boden auf und gehen nach hinten rechts ab.)

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 37.

Verwandlung (mit fallendem Zwischenvorhang).

Gewölbte Vorhalle in Donna Anna's Wohnung[42], von einer in der Mitte der Bühne stehenden, nicht zu hohen Säule getragen, an der zwei Fackelhalter angebracht sind. Frührenaissance mit Kreuzgewölbe. Im Hintergrunde (rechts und links, symmetrisch) zwei einander völlig ähnliche, offene Rundbogenpforten ohne Thürflügel, in Gänge mündend, von denen der rechts als durch den Hof ins Freie[43], der links als in ein Nebengelaß des Gebäudes führend, gedacht ist. Links gegen den Vordergrund, über dem Boden erhöht, eine größere, mit Verzierung umrahmte, nach den Wohngelassen leitende Thüre[44], zu der drei bis vier steinerne Stufen, von durchbrochenem Steingeländer eingefaßt, hinanführen.[45] Gegenüber, rechts, der Haupteingang in die Vorhalle, von der Vorderseite des Hauses her gedacht, auf beiden Seiten durch Halbsäulen oder Pilaster flankirt und mittels einer praktikabeln Gitterflügelthüre geschlossen. Die Wand des Hintergrundes ist mit Relief-Wappen geschmückt. Finstere Nacht.

Siebenter Auftritt.

Donna Elvira und Leporello; dann Donna Anna und Don Octavio mit Dienern; noch später Zerlina und Masetto.

(Leporello tritt in Don Juan's Mantel und Hut, Arm in Arm mit Donna Elvira durch die Pforte im Hintergrunde rechts auf.)

Recitativ.

Leporello (ängstlich hinter sich blickend). Der Schein dort von den Fackeln kommt näher heran; bis sie vorüber, wollen wir hier verweilen.

Donna Elvira. Wie, mein Liebster —, hast du etwas zu fürchten?

Leporello. Nein, o gar nicht! Gewisse Rücksicht... Ich will doch seh'n, was jener Schein bedeutet. (Für sich) Ach, wär' ich doch die Schöne wieder los! (Zu Elvira, indem er sich von ihr losmacht) Erwarte mich, mein Herzchen! (Er tastet, die Gitterthüre nicht bemerkend, rechts umher und schleicht dann, hinter der Mittelsäule vorbei, nach links hinten.)

Donna Elvira (ihm nachrufend). Ach, bleibe bei mir!

Nr. 20. Sextett.*)

Donna Elvira (dem Vordergrunde links zuschreitend).

So allein in diesem Dunkel,
Fühl' ich zittern meine Glieder;

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 38—39.

Furcht und Schauder drückt mich nieder,
Angst des Todes faßt mich schon.

(Sie bleibt, an die Mittelsäule gelehnt, stehen.)

Leporello (links hinter der Treppe).

Alles Tasten will nicht helfen;
Ist die Pforte denn verschwunden?
(Er entdeckt die Hinterpforte links.)
Endlich, endlich doch gefunden!
Sachte mach' ich mich davon.

(In dem Augenblick, da er hinaus ist, treten Donna Anna und Don Octavio mit zwei voranleuchtenden Dienern (Fackelträgern), alle in schwarzer Kleidung, durch die große Gitterthüre zur Rechten ein. Elvira, die Eintretenden gewahrend, versteckt sich rasch hinter der Mittelsäule. Octavio und Anna gehen nach dem Vordergrunde rechts. Die Diener stellen sich dicht vor der Mittelsäule auf. Die Bühne wird durch ihre Fackeln vollkommen hell.) 46

Don Octavio (zu Donna Anna).

Wolle doch, geliebtes Leben,
Dich dem Gram nicht ganz ergeben!
Grabesruhe theurer Todten
Stört ein Schmerzensübermaß.

Donna Anna.

Laß' als Trost mir stille Trauer,
Gönne ihr die volle Dauer!
Hochgeläutert ist die Seele,
Die vom Leide schwer genas.
(Sie bleiben im Gespräch ganz vorn rechts stehen.)

Donna Elvira (hinter der Mittelsäule, für sich).

Wär' ich fort von diesem Orte!

Leporello (erscheint wieder in der Hinterpforte links).

Die verdammte falsche Pforte!

Donna Elvira und **Leporello** (nach der Hinterpforte rechts zeigend, für sich).

Doch da seh' ich jetzt die { Thüre;
rechte; }
Aus der Noth befreit mich das.

(Sie gelangen Beide gleichzeitig an die Pforte im Hintergrunde rechts, durch die sie hereingekommen; im Augenblick, da sie hinausgehen wollen, treten ihnen Zerlina und Masetto, aus dem Hof kommend, entgegen, so daß sie erschrocken zurückprallen. Masetto trägt Zerlina's Laterne. Elvira flüchtet sogleich wieder hinter die Mittelsäule, während Leporello, der sein Antlitz mit Hut und Mantel bedeckt, von Masetto gepackt und nach vorn rechts gedrängt wird.)

Zerlina und **Masetto.**

Halt, Mordgeselle!
Nicht von der Stelle!

Donna Anna und **Don Octavio** (schnell hinzutretend).

Wie, der Verbrecher
Kam hier herein?!

Donna Anna, Zerlina, Don Octavio und **Masetto.**

Tod diesem Schändlichen!
Nun soll er sterben.

(Don Octavio zieht den Degen und will auf Leporello eindringen.) 47

Donna Elvira (rasch hinter der Mittelsäule vortretend).

Er ist mein Gatte;
Ach, schonet sein!

(Sie schlägt den Schleier zurück.)

Die Vorigen (voller Erstaunen).

Ist das Elvira,
Die hier wir sehen?
Wer mag's verstehen!? —

Donna Elvira.

Erbarmen!

Die Vorigen.

Nein!

(Don Octavio bedroht Leporello auf's Neue mit dem Degen; dieser sinkt auf die Kniee und zieht den Hut ab, den er zu Boden wirft. Masetto hält die Laterne auf ihn, welche sein klägliches Gesicht grell beleuchtet. Alle erkennen jetzt den Leporello.)

Leporello. *)

Ach, Gnade, Gnade,
Gestrenge Herren!
Bin nicht der Aechte;
Sie (auf Elvira zeigend) griff daneben;
Ach, um mein Leben
Fleh' ich Euch an!

(Die Fackelträger stecken auf einen Wink Octavio's ihre Fackeln an der Mittelsäule in die daselbst angebrachten Halter und gehen die Stufen links hinauf und durch die dort befindliche Thür ab.)

Donna Anna, Donna Elvira, Don Octavio und **Masetto** (für sich).

Wie, Leporello?
O schweres Irren!
Wer kann entwirren,
Was hier sich spann?
Wie sich jagen die Gedanken,
Rastlos da- und dorthin schwanken!
Was ist heute schon geschehen!
Unerhörtes ist gethan.

Leporello (aufstehend).

Mir vergehen die Gedanken,
Alles fühl' ich um mich schwanken,
Und ich seh', daß nur ein Wunder
Aus dem Sturm mich retten kann.

(Don Octavio steckt seinen Degen ein. Donna Anna schickt sich an, mit den Zeichen höchster Entrüstung den Platz zu verlassen; Don Octavio bietet ihr den Arm und begleitet sie die Stufen links hinauf, wonächst sie durch die Thüre daselbst abgeht.)

Achter Auftritt.

Die Vorigen, außer Donna Anna.

Recitativ.

Zerlina. Wir haben ihn, der meinen Mann so geschlagen!

---

*) Stellung: Elvira. Zerlina. Masetto. Leporello. Octavio. Anna.

Donna Elvira. Der Verweg'ne! Die unerhörte Frechheit!

Don Octavio (die Stufen hinabschreitend). In falschem Kleide! In später Stunde im Hause eingeschlichen!

Donna Elvira. Nun folgt die Strafe.

Don Octavio. Sie ist an mir!

Zerlina. Nein, nein, an mir!

Masetto. Wir erwürgen ihn zusammen alle vier!

Nr. 21. Arie.*)

Leporello.

Ach, Erbarmen, edle Herrn!
Ach verschont, verschonet mich!
Ich bekenn' Euch Alles gern;
Doch der Schuld'ge bin nicht ich.

Uebermacht hat mein Gebieter;
Meine Unschuld wurde zahm.
(Zu Donna Elvira)
Donna Elvira, seid versöhnlich!
Ihr begreifet, wie es kam.

(Zu Zerlina)
Den Masetto sah ich nimmer;
Ich war bei der Dame immer,
Die ein Stündchen wollt' spaziren
Und mich zum Geleite nahm.

(Zu Don Octavio)
Für Euer Gnaden
Genügt ein Wörtchen.
Gewisse Fälle —
Ersehnte Oertchen —
Hier tiefes Dunkel,
Dort draußen Helle —
Hilf was da helfe!
Die Wand, das Pförtchen —

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 40.

Zuflucht ist offen!
Dann hier getroffen
Habt Ihr mich so.
Doch war's ein Fehler,
Daß ich nicht floh.

(Er läuft, nachdem er sich schon während des Singens dem Hintergrunde genähert hat, durch die rechte Hinterpforte ab; Don Juan's Hut bleibt auf der Scene liegen.)

Neunter Auftritt.

Die Vorigen, außer Leporello.

Recitativ.

Zerlina. Haltet, ergreift ihn!

Masetto (dem Leporello nachlaufend). Er soll nicht entrinnen! (Ab durch die Hinterpforte rechts. Zerlina ihm nach.)

Don Octavio (zu Elvira). Theure Freundin, da wir gesehen, wie verrucht und abscheulich Don Juan sich benahm, glaub' ich nun sicher, er war's, der gemordet den Vater meiner Anna. In ihrem Hause hier verbleibt zu ihrem Schutze; denn ich gehe, des Mords ihn anzuklagen. Das Blut des Niedrigen darf meinen Degen nicht beflecken; doch es soll sich an ihm die Strafe vollstrecken.

Nr. 22. Arie.*) [48]

Don Octavio (zu Donna Elvira).

Weilt bei der Braut indessen,
Reicht freundlich Trost ihr dar;
Macht sie den Gram vergessen,
Bewahrt sie vor Gefahr!

Sagt ihr, daß bald der Freche
Blutigen Lohn empfange,

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 41.

Daß bald ein Richter spreche,
Streng und unwandelbar.

(Er geleitet Donna Elvira die Stufen hinauf nach der Thüre links, durch welche sie abgeht [49]; dann entfernt er sich selbst durch die Gitterthüre rechts.)

Zehnter Auftritt.

Zerlina bringt mit Hülfe zweier Bauerburschen, die Stöcke tragen, den wieder erwischten Leporello, welchem Don Juan's Mantel heruntergerissen worden ist, durch die Pforte im Hintergrunde rechts heran; sein Leib ist mit einem Strick umwunden, den Zerlina in der Hand hält. Der eine Bauerbursche begiebt sich, nachdem Leporello bis in die Nähe der Stufen links gezerrt worden, gleich wieder hinaus, indem er durch Gestikulationen zu verstehen giebt, daß er Succurs holen wolle; der andere bleibt in der Nähe stehen. [50]

Recitativ.

Zerlina (spöttisch und boshaft zu Leporello). Nun bleibst du da!

Leporello. Was soll ich da?

Zerlina. Du bleibst nun da, da, da!

Leporello. Erbarme dich, Zerlina!

Zerlina. Nein! es giebt kein Erbarmen mit den Schelmen. (Er sucht sich loszumachen; der Bauerbursche hält ihn hinten, Zerlina vorn am Strick.) Masetto! Heh, Masetto! Wo mag er nur stecken?

Leporello. So laß' doch dein Geschrei!

Zerlina. Setz' dich! (Sie zerrt ihn auf die Stufen links.)

Leporello. Bin gar nicht müd'.

Zerlina. Setz' dich, oder (sie zieht ein Messer aus dem Gürtel des Bauerburschen und droht damit) diese Klinge fährt dir in's Herz!

Leporello. Sitze schon. (Er setzt sich auf die unterste Stufe.) Doch sei so gut jetzt und leg' ab dieses Messer! Oder werd' ich barbirt?

Zerlina. Ja, du Schlingel! ja, ich will dich barbiren ohne Seife.

Leporello. Ach, du mein Himmel!

Zerlina. Her die Hand!

Leporello (giebt die rechte Hand). Da ist sie.

Zerlina. Beide!

Leporello (giebt auch die linke). Was willst du machen?

Zerlina. Was mir eben beliebt; lustige Sachen!

(Sie bindet ihr Schnupftuch um Leporello's Hände und den Strick an das Treppengeländer. Der Bauerbursche, der ihr dabei behülflich war, tritt dann während des folgenden Duetts etwas zurück und geht im Hintergrunde auf und ab, schaut auch zuweilen zur Pforte hinten rechts nach dem erwarteten Succurs aus.)

Nr. 23. Duett.*)

Leporello (flehend).

Bei diesen kleinen Händchen,
Die dennoch mich gefangen,
Bei diesen frischen Wangen
Fleh' ich dein Mitleid an!

Zerlina.

Nein, nein, da hilft kein Klagen!
Zornig wie eine Löwin,
Will grausam ich dich plagen,
So viel ich immer kann.

Leporello.

Ach, könnt' ich nur entwischen!

Zerlina.

Du stirbst, wenn du dich rührest!

Leporello.

Schmählich werd' ich behandelt!
Mich wirklich einzusperren,
Der Drache hat's vollbracht!

Zerlina (Leporello immer fester schnürend).

Schändlich hast du gehandelt.
O, hätt' ich deinen Herren,
Wie dich, in meiner Macht!

Leporello.

Weh! schnür' nicht so unbändig!
Sieh', ich ersticke schier.

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 54.

Zerlina.

Ob todt auch, ob lebendig,
Du bleibst nun einmal hier!

Leporello.

Mir flimmert's vor dem Blicke;
Ist's Mondschein oder Sonne?
Die Püffe! Ach, die Stricke!
Es ist um mich gescheh'n.

Zerlina.

Mir hüpft das Herz vor Wonne,
Jauchzet in hellem Glücke.
Dem ungezog'nen Männervolk
Soll's immer so ergeh'n!

(Zerlina geht die Stufen hinauf und durch die Thüre links ab.)

Elfter Auftritt.

Leporello und der Bauerbursche.

Recitativ.

Leporello (zum Bauerburschen). Mein Lieber, sei so gut.., ein Schlückchen frisches Wasser! Ich muß verschmachten! Sieh' nur her, wie die Hexe die Glieder mir umwunden! (Der Bauerbursche giebt durch Zeichen zu verstehen, daß er ihm Wasser holen wolle, und geht durch die Hinterpforte rechts ab.) Nun gilt es gute Zähne! (Er versucht den Knoten des um seine Hände geschlungenen Schnupftuches mit den Zähnen zu lösen.) Uh! — O, es geht! — Schon gewonnen! Das And're ist viel leichter; (er zieht ein Messer aus der Tasche und schneidet den Strick durch) denn Schneide hat das Messer. — Gelungen! (Höhnend nach der Thüre links) Zerlina, du Schlaue, nun komm' und schaue![51] (Er läuft durch die Gitterthüre rechts ab.)

Zwölfter Auftritt.

Donna Elvira und Zerlina erscheinen oben in der Thüre links. Gleich darauf Masetto und fünf Bauerburschen, darunter auch die beiden mit Zerlina gekommenen, von denen der zuletzt Weggegangene eine Wasserkanne trägt.

Recitativ. [52]

Zerlina (sieht, daß Leporello entwischt ist). Was ist das? O Himmel! er ist fort! (Zu Elvira, die mit ihr die Stufen hinabsteigt) Doch ich hab' Euch nicht belogen.

Masetto (erscheint mit den Bauerburschen an der Hinterpforte rechts). Also gebunden?

Zerlina (zu Masetto). Ja, gewesen! Er ist entwischt!

Masetto. Setzt ihm nach!

(Die Bauerburschen ab durch die Gitterthüre rechts.)

Zerlina. Warum auch bliebst du zurück, als wir ihn führten? Was wollte jenes Mädchen?

Masetto. Sie hatte ihn erkannt und bat mich um Kunde von seinem Herren; da ergab sich, daß unter falschem Namen Don Juan sie verführt hat. Sie will verzweifeln.

Donna Elvira. Ein neues Verbrechen!

Zerlina (zu Masetto). Komm' jetzt zu Don Octavio! Den Herrn wie den Diener soll er bestrafen. Es wird die Rache nicht schlafen. (Ab mit Masetto durch die offen gebliebene Gitterthüre rechts.)

Dreizehnter Auftritt.

Donna Elvira (allein).

Nr. 24. Recitativ und Arie.*) [53]

Donna Elvira (nach dem Vordergrunde links gehend). Wie sie sich häufen, die Frevel, die ihn hinabzieh'n zum grausigen Abgrund, wo nichts mehr ihn errettet! Gewiß, der Himmel kann länger nicht mehr zaudern; das Gericht steht bevor. Schon seh' ich zucken den schrecklichen Blitzstrahl, der den Sünder zerschmettert; geöffnet seh' ich der Hölle schwarzen Schlund. — Ach, armes Herz! Du begehrst und du fürchtest in dunklem Drange! Für ihn hast du noch Seufzer, so schwer und bange?

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 56.

Er hat schnöde mich verlassen,
Er zerbrach mein ganzes Glück;
Ach, und doch —, kaum kann ich's fassen, —
Bleibt Erbarmen noch zurück!

Wenn die Schmach in's Herz mir brennet,
Will ich Rache, will sein Sterben;
Doch, vor Auge sein Verderben,
Wend' ich zagend weg den Blick.

(Sie wendet sich zum Abgang nach hinten links. Der Vorhang fällt.)

Ende des dritten Aufzuges. Kurzer Zwischenact.

Vierter Aufzug.

Ein Kirchhof. Im Hintergrunde eine halbzerfallene Einfassungsmauer. Rings umher Bäume, Cypressen, Weiden und Eschen; kleinere (doch nicht allzukleine) Monumente; einfache Gräber. In der Mitte der Bühne, an die zweite Coulisse rechter Hand anstoßend, dem Zuschauer gerade gegenüber, befindet sich das etwa 12 Fuß hohe und 7 Fuß breite kapellenartige Mausoleum der Familie Ulloa, mit dem Geschlechts-Wappen gekrönt; es ist vorn nur durch ein niedriges Eisengitter geschlossen, im Innern jedoch finster, so daß die dort befindliche Marmorstatue blos in ungewissem Halbdunkel sichtbar erscheint. [54] Der Mond ist nicht zu sehen, beleuchtet aber die Scene außerhalb des Mausoleums sehr hell.

Erster Auftritt.

Don Juan; bald darauf Leporello. Der Comthur als Statue.

Recitativ. [55]

Don Juan (kommt mit dem Hut und Mantel des Leporello über die Mauer gestiegen, laut lachend). Ha, ha, ha, ha! das ist lustig! Nun mögen sie mich suchen! — Welch schöne Nacht! wie geschaffen zu losen Streichen! — Ich möchte wissen, wie es gegangen mit Leporello und Elvira; ob er geschickt war.

Leporello (erscheint ohne Hut und Mantel [56] auf der Mauer und bleibt dort sitzen). Wenn ich falle, so brech' ich noch den Hals.

Don Juan. Ah, da ist er. Heh, Leporello!

Leporello. Wie? Was macht Ihr hier?

Don Juan. Komm' herein, du sollst es hören. Auch du mußt mir berichten. Doch zuerst erzähl' ich vom heutigen Abend die schönste der Geschichten.

Leporello (springt von der Mauer herab und nähert sich Don Juan). Wohl was Verliebtes?

Don Juan. Versteht sich! Ich hatte Glück bei einer artigen Schönen, und das verdank' ich..., rathe, wem?

Leporello. Was weiß ich!

Don Juan. Dir selber.

Leporello. Mir?

Don Juan. Sie hielt mich für dich.

Leporello. Zum Henker!

Don Juan. O, sie war zärtlich! (Er ahmt des Mädchens Stimme nach.) „Mein guter Leporello! Leporello, mein Liebster!" Also küßt' ich ein Schätzchen von dir.

Leporello. O alle Teufel!

Don Juan. Als sie endlich den Irrthum gewahr wird, schreit sie; es kommen Leute; ich entfliehe, erreiche die Mauer hier und schwing' mich herüber.

Leporello. Und das sagt Ihr mir Alles so gemüthlich?

Don Juan. Warum nicht?

Leporello. Aber wenn es nun etwa gar meine Frau war?

Don Juan. Desto besser! (Er lacht laut.)

Comthur (aus dem Innern des Mausoleums, noch in ungewissem Halbdunkel). Dein Lachen dich gereut, eh' noch es taget. [57]

Don Juan. Wer sprach hier?

Leporello (bebend). Ach, ein Geist ist das gewesen von dort oben; Buße müßt Ihr geloben!

Don Juan. Schweig', du Dummkopf! (Er zieht den Degen und fährt damit unter den kleinern Monumenten und Gräbern umher.) Wer ist da? Wer ist da?

Comthur. Verweg'ner, was wagst du? Laß' in Ruhe die Todten!

Leporello (zitternd). Sagt' ich's nicht?

Don Juan (nach rechts weisend). Da draußen macht ein Schelm sich wohl den Spaß, uns zu necken. (Er geht auf das Mausoleum zu und gewahrt die darin befindliche Statue.) Ei, da sieh' dieses Standbild! Ist das nicht der Comthur? Eine Inschrift; lies mir sie vor!

Leporello (zurücktretend). Verzeihung! ich habe nicht gelernt, bei Mondenlicht zu lesen.

Don Juan (aufstampfend). Du wirst lesen!!

Leporello (tritt zitternd an das Mausoleum und liest mit bebender Stimme). „Dem schuldbelad'nen Frevler, der mich getödtet, —" (in diesem

Augenblick glimmt im Innern des Mausoleums ein fahles, geisterhaftes Licht auf, und die Marmorstatue des Comthurs im Costüm des Calatrava=Ordens mit Helm, Mantel und Commandostab erscheint darin nunmehr mit voller Deutlichkeit.58 Sie steht auf einem mäßig hohen Postament von dunkelm Stein, an welchem eine nicht lesbare und namentlich nicht leuchtende Inschrift mit Goldlettern befindlich ist) „verkünde ich die Strafe." (Zu Don Juan) Vernahmt Ihr? Ich bebe. (Er wankt einige Schritte zurück.)

Don Juan. O wunderlicher Alter! Sag' ihm, auf heute Abend erwart' ich ihn zu Tische.

Leporello. Seid Ihr toll? Aber seht..., o Gott, so seht nur! er wirft schreckliche Blicke auf uns Beide, — er lebt ja, muß uns hören, — es ist als wollt' er sprechen.

Don Juan. Du lädst ihn ein, sonst wirst du gleich hier verscharrt bei andern Todten!

Leporello. Nur gemach! Es geschieht, wie Ihr geboten.

Nr. 25. Duett.*)

Leporello (zur Statue).

O hochverehrtes Standbild,
Wie auch vieledler Ritter —!
(Zu Don Juan)
Ach Herr! O mein Gezitter!
Ich kann wahrhaftig nicht!

Don Juan.

Gleich fortgemacht! sonst spüre,
Wie scharf dies Eisen sticht!
(Für sich)
O Spaß mit diesem Narren!
Ich ängstige den Wicht.

Leporello (für sich).

Das Blut will mir erstarren,
Mein Herz beinahe bricht.
(Er wendet sich, von Don Juan bedroht, wieder an die Statue.)
Obschon, vieledler Ritter,
Aus Marmor Ihr bestehet —

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 43—44.

(Zu Don Juan, zurückprallend)
Ach Herr! Entsetzlich! Sehet,
Sein Blick hat Euch gefaßt!

Don Juan (den Degen auf ihn zückend).

So stirb!

Leporello.

O nicht! Geduld nur!
(Zur Statue, auf Don Juan deutend)
Der Herr, dem ich gehorche, —
Versteht mich wohl: ich gar nicht! —
Will bitten Euch zu Gast... (Die Statue nickt.)
Ach, ach! Das zu erblicken!
Ein Ja gab er durch Nicken.

Don Juan.

Den Kopf will dir's verdrehen.

Leporello (zu Don Juan).

Gebt Acht! Ihr werdet sehen!

Don Juan.

Sag' deutlich, was du hast!

Leporello (erst allein, dann mit Don Juan zugleich, der nach der wieder nickenden Statue hinblickt).

Steinernes Haupt bewegt sich;
(mit dem Kopf nickend)
Er machte so, ja so!

Don Juan (zur Statue).

So rede, wenn du fähig!
Kommst du zu Tische?

Der Comthur.

Ja! —

(In diesem Augenblick verfinstert sich das Innere des Mausoleums wieder, so daß die Statue in ihr früheres Halbdunkel zurücktritt.)

Leporello.

O, das ist allzu gräulich!
Die Luft hat mir's benommen!

Ach, bester Herr, nur eilig,
Nur eilig fort von da!

Don Juan.

Das ist nun seltsam freilich;
Er will zum Mahle kommen.
So werd' es ihm gedeihlich!
Doch rüsten muß man da.

(Don Juan und Leporello links ab.)

Verwandlung (ohne fallenden Zwischenvorhang).

Ein kleiner geschlossener Salon der Donna Anna im ernsten Styl der Renaissance mit zwei Thüren, die eine hinten, die andere links. Auf einem Tisch rechts steht ein angezündeter Armleuchter. Einige Sessel dabei.

Zweiter Auftritt.

Donna Anna tritt von links ein; zu ihr Don Octavio, von hinten rasch auftretend. 59

Recitativ.

Don Octavio. Geordnet hab' ich Alles; er kann der Strafe nicht mehr entrinnen, und schon morgen hat sein Schicksal ihn erreicht.

Donna Anna. O Vater! O Vater!

Don Octavio. Es waltet höh'rer Wille, ihm müssen wir uns beugen. Erhebe dich, Geliebte, aus der Tiefe des Kummers! Gedenke der Zukunft, die uns winket! Ein Gemahl, ein Beschützer, auf dein Glück nur bedacht...

Donna Anna. O Gott, ich weiß es; doch zu frisch ist die Wunde.

Don Octavio. Ach Anna, so fühlest du denn nichts als den Gram nur?! giebst Raum nicht mehr der Liebe?! Wie schmerzlich!

Nr. 26. Recitativ und Arie.*) 60

Donna Anna. O nicht doch, nicht solche Worte! Zürne mir nicht, wenn sich losringt meine Klage! Es klagt die Tochter, die als Braut so selig wäre! Dich lieb' ich, auch trauernd! Ach, ich darf das Glück der Liebe ungetrübt nicht genießen! Doch nur sie läßt die Thränen ruhiger fließen.

Glaube nicht, o mein Getreuer,
Daß dem Gram die Liebe wich.
Ach, du weißt, wie du mir theuer,
Wie mein Herz nur schlägt für dich!

Tröste, tröste du uns Beide,
Daß ich nicht vergeh' im Leide!
Doch ein Strahl der ew'gen Gnade
Scheint ja auch herab auf mich.

(Sie reicht Don Octavio die Hand mit Wärme und geht links ab. Octavio blickt ihr noch einen Augenblick stumm nach und entfernt sich dann hinten.)**)

Verwandlung (mit fallendem Zwischenvorhang).

Prächtig ausgestattetes Tafelzimmer in Don Juan's Villa von unbeträchtlicher Tiefe; Bilder an den Wänden; reiche Boiserien. Zu beiden Seiten Thüren; in der Mitte der Rückwand eine ziemlich weite und hohe Oeffnung als Haupteingang mit aufgezogener reicher Portière; dahinter ein kleines, dem Tafelzimmer conformes Gemach mit vier, für acht Musiker in zwei Reihen aufgestellten Notenpulten. Vorn im Tafelzimmer zur Seite rechts vor einem Divan ein fertig gedeckter Eßtisch mit einem angezündeten silbernen Armleuchter darauf; links gegenüber ein gleich großer, Teppich-bedeckter Credenztisch mit Silber- und anderm Service, sowie gleichfalls mit einem angezündeten Armleuchter. Nicht geschlossene Decoration. Beide Zimmer ganz hell.

Dritter Auftritt.

Leporello, ein zweiter Diener, acht Musiker, später Don Juan.

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 45.

**) Das kurze Secco-Recitativ des Don Octavio (nach Anna's Arie) „Ah si segua il suo passo etc." (Act II, Scene XII [Schluß], des Prager Textbuches, s. v. Sonnleithner, S. 45) fällt fort.

(Leporello ist am Credenztische beschäftigt; der zweite Diener trägt einige Gerichte auf und stellt dieselben auf Réchauds u. s. w. Die Musiker [zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte] stehen, bis Don Juan eintritt, hinten im Kreise plaudernd, zusammen. Am Schlusse der einleitenden Musik kommt Don Juan in schwarzer Kleidung ohne Mantel aus der Thüre links herein.)

Nr. 27. Finale.*)

Don Juan.

Schon ist ja der Tisch bereitet!
Reiche Küche führ' ich heute.
(Zu den Musikern)
Spielt mir auf, ihr wackern Leute,
Hübsche Weisen, frisch und flink!
(Er setzt sich an die Tafel.)
Leporello, jetzt die Speisen!

Leporello (servirend).

Ich bediene auf den Wink.

(Die Musiker, welche sich im Vorzimmer an ihre Pulte gestellt haben, beginnen das erste Harmoniestück zu spielen; das große Orchester schweigt.) 61

[**Leporello.**

Trefflich! „Cosa rara!" —]**)

Don Juan (zu Leporello).

Wie gefallen dir die Bläser?

Leporello.

Denen gönn' ich volle Gläser.

Don Juan (für sich, speisend).

Dies Gericht hat Niemand feiner.

Leporello (für sich, mit lüsternen Blicken seinen Herrn von der Seite betrachtend).

Appetit hat er wie Keiner.
Das sind Bissen ja für Riesen!
Zum Ersticken ist es schier.

---

*) Vgl. v. Sonnleithner, S. 45—51.
**) Einschaltung Mozart's. (Titel der Oper von Martini.)

Don Juan (für sich).

Solches Mahl möcht' er genießen;
O, wie gern äß' er mit mir!
(Ende des ersten Harmoniestücks; das Streichquartett des großen Orchesters fällt ein.)
(Laut)
Teller!

Leporello (Teller wechselnd).

Hier schon!
(Das zweite Harmoniestück beginnt, während das Orchester abermals schweigt.)

[**Leporello** (auf ein Stück Geflügel deutend, das er heimlich bei Seite geschafft).

„Im Trüben ist gut fischen!" [62]]*)

Don Juan (zum zweiten Diener).

Voll den Becher! [63]
(Der Diener öffnet die Flasche und gießt ein.)

Don Juan (trinkt).

Ah, das ist ein edles Schlückchen!

Leporello (indem er sich anschickt, seine Beute zu verschlingen).

Vom Fasane dieses Stückchen,
Sachte, sachte, geh' mir's ein!

Don Juan (für sich).

Ei, wohl seh' ich, wie er naschet,
Doch es mag vergönnt ihm sein.
(Ende des zweiten Harmoniestücks; das Streichquartett im Orchester tritt wieder auf fünf Takte ein, worauf das letzte Harmoniestück beginnt.)

[**Leporello** (indem er sich heimlich von einer andern Speise nimmt).

Wo das her ist, das weiß ja ein Jeder!]**)

Don Juan.

Leporello!

Leporello (mit vollem Munde).

Was befehlt Ihr?

---

*) Einschaltung Mozart's.
**) Einschaltung Mozart's. (Anspielung auf „Figaro's Hochzeit").

Don Juan.

Rede deutlich, zum Verstehen!

Leporello (verlegen hustend und sich räuspernd).

Weiß nicht recht, was mir geschehen, —
Meine Zunge ist wie lahm.

Don Juan.

Tüchtig pfeife! Das soll helfen.

Leporello.

Geht nicht an.

Don Juan.

Warum?

Leporello.

Verzeiht mir!
Euer Koch ist solch ein Meister,
Daß ich auch ein Pröbchen nahm.

Don Juan (lachend).

Ei, der Koch ist solch ein Meister,
Daß er auch ein Pröbchen nahm!

(Das dritte Harmoniestück ist beendet, und das große Orchester fällt ein.)

Vierter Auftritt.

Die Vorigen. Donna Elvira (kommt durch die Seitenthüre rechts. Die Musiker packen auf einen Wink Leporello's ihre Noten zusammen und verlassen das Vorzimmer; der zweite Diener entfernt die Pulte und geht gleichfalls ab. Die hintere Portière fällt zu).

Donna Elvira (zu Don Juan).

Letztes versuch' ich,
Trete noch einmal
Vor den Verirrten,
Der von mir floh.
Was du begangen,
Sei jetzt vergessen;
Mich jammert deiner.

Don Juan (sich erhebend) und **Leporello.**

Wie so? Wie so?

Donna Elvira (vor Don Juan knieend).

Nur für dich selber
Komm' ich zu bitten:
Fliehe der Sünde
Giftigen Hauch!

Don Juan (sucht sie emporzuheben).

Das überrascht mich;
Was willst du sagen?
Doch wenn du knieest,
Muß ich's ja auch!

(Da sie sich nicht erheben will, läßt auch er sich vor ihr auf ein Knie nieder, worauf Elvira entrüstet aufsteht, und Don Juan zugleich mit ihr sich wieder erhebt.)

Donna Elvira.

Wo ich mich ängstige,
Kannst du noch höhnen?

Leporello (für sich).

Wahrlich, sie rühret mich
Beinah' zu Thränen.

Don Juan (mit erheuchelter Zärtlichkeit).

Ich dich verhöhnen?!
Nicht doch! Wofür? —
Und dein Begehren?

Donna Elvira.

Ein neues Leben!

Don Juan (spöttisch).

Gute!

Donna Elvira.

O Eisenherz!

Don Juan (wendet sich wieder der Tafel zu).

Mahlzeit ist eben;
Willst du mich ehren,
Speise mit mir!

Donna Elvira.

Nun so verharre
Im wüsten Pfuhle,
Stürze dich freventlich
In ew'ge Qual!

Leporello (für sich).

Geht er nicht in sich
Bei ihrem Jammer,
Ist der Verstockte
Härter wie Stahl.

Don Juan (das Glas erhebend).

Reizvolle Frauen,
Feurige Weine
Machen zum Himmel mir
Dies Erdenthal.

Donna Elvira (will sich durch das Vorzimmer eilends entfernen, prallt jedoch, als sie kaum durch die, dasselbe vom Speisezimmer trennende Portière hinausgeschritten, mit einem Schrei in das letztere zurück. Die Portière fällt gleich wieder zu).

Ach!

(Sie entflieht durch die Thüre rechts.)

Don Juan und Leporello.

Ein Schrei! Was ist geschehen?

Don Juan (zu Leporello).

Sieh' doch nach, was es bedeute!

Leporello (geht zögernd und von Don Juan gedrängt, zum mittleren Eingang, die gleich wieder zufallende Portière theilend, hinaus; man hört ihn draußen einen Schrei ausstoßen).

Ach! (Er stürzt in's vordere Zimmer zurück.)

Don Juan.

Was haben denn die Leute?
Leporello, bist du toll?

Leporello (schlotternd und stotternd)

Ach! o Herr! o welch ein Graus!
Geht beileibe nicht hinaus!

Er steht draußen, — weiß, — von Steine, —
Ach, mir schlottern meine Beine!
Hättet Ihr ihn nur gesehen,
Seinen dumpfen Schritt gehört!

Don Juan.

Du bist gar nicht zu verstehen;
Dein Gehirn ist ganz verstört.

(Man hört draußen heftig pochen.)

Leporello.

Horch! Vernehmt Ihr?

Don Juan (betroffen).

Jemand pochet;
Oeffne!

Leporello.

Kann nicht!

Don Juan.

Oeffne, sag' ich!

Leporello (flehend, auf den Knieen).

Ach!

(Das Pochen hat sich inzwischen mehrmals wiederholt.)

Don Juan (stößt Leporello ungeduldig von sich).

Das Räthsel zu durchschauen,
Will ich selbst zur Thüre geh'n!

(Er geht, während Leporello das Folgende singt, von rechts vorn nach dem Tische links, nimmt den daraufstehenden Armleuchter und begiebt sich damit bis an die Portière hinten.) 64

Leporello.

Dem Besuch mag ich nicht trauen,
Mache schnell mich ungeseh'n.

(Er versteckt sich hinter dem Teppich unter dem Credenztische links.)

Fünfter Auftritt.

Die Vorigen. Der Geist des Comthurs als Marmorstatue. Zuletzt Chor unsichtbarer Höllengeister.

(Indem Don Juan die Portière, um durchzugehen, zu theilen im Begriff ist [bei dem Forte-Sext-Accord von A-moll], weicht diese plötzlich, wie von Geisterhauch verweht, ganz zurück, und der Geist des Comthurs steht, mit dem Fortissimo-Einsatz des Andante, in der Mitte des hintern Eingangs, in einem bleichen, grün-bläulich-weißen Lichte leuchtend, gerade so da, wie er während der Kirchhofscene im Mausoleum sichtbar war. An dieser Stelle verweilt er bis zu seinem Verschwinden.[65] Alle Kerzen verlöschen in demselben Augenblick, so daß die ganze Bühne sich verdunkelt, indessen noch immer, gleichsam vom Leuchten des Geistes angestrahlt, nicht völlig finster erscheint. Don Juan steht einen Augenblick in hoher Ueberraschung, wie erstarrt; der Armleuchter entfällt seiner Hand; dann weicht er, ernstlich erschüttert, langsam nach dem Vordergrunde rechts zurück.)

Der Comthur.

Dir zu Gast bin ich geladen,
Und ich komm', nach meinem Worte.

Don Juan (sucht seine Fassung wieder zu gewinnen).

Hätte kaum es mehr erwartet;
Doch ich halte, was ich bot.
Leporello, schnell bestelle
Für den Gast ein neu Gedecke!

Leporello (streckt den Kopf nur ein wenig unter dem Tischteppich hervor).

Ach, wir fahren All' zur Hölle!

Don Juan (drohend).

Fort, gehorche!
(Leporello kriecht unterm Tisch hervor und will gehen.)

Der Comthur.

Ist nicht Noth.
(Leporello begiebt sich an die äußerste Vorderecke des Credenztisches auf der linken Seite, dicht an die Coulisse, und bleibt hier, in tödtlicher Angst, wie festgewurzelt stehen.)

Keiner Speise auf Erden begehret,
Wer vom himmlischen Brode empfangen;
And'res hab' ich von dir zu verlangen,
Höh'res führte herab mich von dort.

Leporello (für sich).

Ist es Fieber, was frostig mich schüttelt?
Geht denn noch nicht der Schreckliche fort?

Don Juan (zum Comthur).

Nun so sage, was willst du? was soll ich?

Der Comthur.

Höre, achte ein mahnendes Wort!

Don Juan.

Sprich nur, sprich! Ich erwarte dies Wort.

Der Comthur.

Auf dein Entbieten kam ich;
Nun lad' ich dich dagegen.
Gieb Antwort mir deßwegen:
Kommst du? [66]

Leporello.

Warum nicht gar —!
(Scheu und zitternd zum Comthur)
Zeit hat er nicht, entschuldigt!

Don Juan.

Man hat mich nie beschuldigt,
Daß irgend feig' ich war.

Der Comthur.

Beschließe!

Don Juan.

Bin entschlossen!

Der Comthur.

So kommst du?

Leporello (zu Don Juan).

Sagt nur nein!

Don Juan.

Der Mann, den du geladen,
Er fürchtet nichts, schlägt ein.

Der Comthur.

Also die Hand zum Pfande!

Don Juan (geht auf den Geist zu und legt seine rechte Hand in dessen dargebotene Linke). 67

Nimm sie! (Mit Entsetzen sich windend) O weh!

Der Comthur.

Du schrickst?

Don Juan.

Wie kalt! wie fest du drückst!

Der Comthur.

Beuge dein Herz in Reue!
Es ist die letzte Stunde.

Don Juan (versucht sich vergebens loszuwinden).

Ich kenne keine Reue;
Hebe dich weg von mir!

Der Comthur.

Noch kannst du dich bekehren.

Don Juan.

Ich will davon nicht hören!

Der Comthur.

Dann keine Gnade dir!

(Heftiger Donnerschlag. Der Comthur läßt Don Juan los, der nach vorn taumelt. Das Leuchten des Geistes hört plötzlich auf, und gleich darauf fällt die Portière zu. Die Bühne wird jetzt ganz finster und nur noch ab und zu durch rasch aufeinanderfolgende, außerhalb schwirrende Blitze grell beleuchtet. Dabei fortgesetztes unterirdisches Getöse, das jedoch die Musik nicht stören darf.)

Don Juan (von innerer Höllenqual gefoltert). 68

Angst, nie gekannt, durchschaudert mich,
Furchtbare Töne höre ich,
Und Flammen heiß umzucken mich, —
Ist das die Hölle schon?

Chor unsichtbarer Höllengeister. [69]

Unser bist du auf ewig!
Komm'! Deiner harret Lohn.

Don Juan.

Die Pein zerreißt die Seele mir,
Es wühlt im Herzen martervoll,
Mich treibt die Qual zum Wahnsinn!
Vom Abgrund ruft's mit Hohn!

Leporello (der ganz vorn links auf die Kniee gesunken ist, mit Schauder auf Don Juan blickend).

Verzerrt sind seine Züge,
Er windet sich in Schmerzen,
Er jammert und verzweifelt,
Sieht jetzt Verdammniß droh'n.

Chor der Höllengeister.

Unser bist du auf ewig!
Komm'! Deiner harret Lohn.
(Heftiger Donnerschlag)

Don Juan (in der Mitte der Bühne zusammenstürzend).

Weh!
(Eine große Flamme zuckt aus dem sich spaltenden Boden auf und verschlingt ihn.)

Leporello (stürzt voll Entsetzen zur linken Seitenthüre hinaus).

Ach!
(Wiederholter heftiger Donnerschlag; ein quer durch die Bühne fahrender Blitzstrahl schmettert die ganze Villa in einen Schutthaufen zusammen.)

Rasche Verwandlung (ohne fallenden Zwischenvorhang).

Im Vorder- und Mittelgrunde die Trümmerhaufen von Don Juan's Villa; weiter zurück zwischen Bäumen einzelne unversehrte Gebäude; im Hintergrunde, in nicht zu großer Ferne, die Stadt Sevilla in hellster Vollmondbeleuchtung, so daß besonders die Kathedrale mit der Giralda und dem goldenen Engel darauf sich ganz klar und deutlich zeigt. [70]

Sechster Auftritt.

Zerlina und Masetto, sowie gleich darauf Don Octavio mit Donna Anna und Donna Elvira erscheinen, gefolgt von Gerichtspersonen in schwarzem Anzug mit weißen Stäben und von Dienern, welche Fackeln tragen, von rechts hinten. Später sammelt sich auch Volk jedes Alters und Geschlechts noch auf der Scene, welches durch lebhaftes Geberdenspiel sein Erstaunen über die vor ihm liegenden Trümmer ausdrückt und allmälig den ganzen Hintergrund der Bühne füllt.

Donna Elvira, Zerlina, Don Octavio und **Masetto.** 71

Kann er wohl hier noch sein?*)
Ist er entkommen?
Schon war Gefängniß
Für ihn bereit.

Donna Anna.

Seh'n wir ihn nimmermehr,
Dann sind von Sorge
Und von Bedrängniß
Alle befreit.

Leporello (kommt verstört und wankend aus den Trümmern links hervor).

Gebt Euch nicht Mühe,
Je ihn zu finden;
Da hilft kein Suchen,
O, er ist weit!

Die Uebrigen.

Sage, wo ist er?

---

*) In dieser Zeile und den vier nächsten mußte der Gugler'sche Text einigermaßen umgeformt werden, um ihn meiner von da Ponte abweichenden Einrichtung der Scene anzupassen. Gugler hat, dem italienischen Original entsprechender, folgenden Text:

„Zerlina, Elvira, Octavio, Masetto.

Ja, er muß hier noch sein,
Soll nicht entkommen!
Schon ist Gefängniß
Für ihn bereit.

Anna.

Weiß man in Ketten ihn,
Dann sind von Sorge u. s. w."

Leporello.

Kam da ein Riese —

Die Uebrigen.

Klar sprich und eile dich!

Leporello.

Ja, wenn ich könnte!
Rauchende Flamme...
Laßt mich nur schnaufen!
Steinerner Mann hier...

(Bewegung des Schreckens unter den Uebrigen)

Dürft nicht entlaufen!
Grade da unten
Erdstoß und Krachen, —
In seinen Rachen
Satan ihn schlang.

Die Uebrigen.

Wie! wär' es möglich?

Leporello.

So ist's gescheh'n.

Donna Elvira und die Uebrigen.

Ah, das Gespenst war's,
Das {ich / sie} geseh'n! [72]

Don Octavio (zu Donna Anna). [73]

Da ein Höh'rer hier gerichtet,
Und versöhnt der theure Schatten,
Laß', Geliebte, uns als Gatten
Knüpfen bald das heil'ge Band!

Donna Anna.

Ja, das Leid wird sich verklären,
Eh' das Jahr noch völlig schwand.

Beide.

Dann darf neues Glück gewähren
Am Altar die treue Hand.

Donna Elvira.

Von dem Weltgetrieb geschieden,
Find' ich Trost in stiller Zelle.

Zerlina und **Masetto.**

Unser Häuschen, blank und helle,
Seh' uns immer nur zufrieden!

Leporello.

Mir den bravsten Herrn zu suchen,
Werd' ich wandern durch das Land.

Zerlina, Masetto und **Leporello.**

In der Hölle finst're Macht
Hat der Frevler sich gebracht.
Doch für uns winkt neu das Leben,
Und wenn froh den Blick wir heben,
Sei ein alter Spruch bedacht:

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Octavio, Masetto, Leporello und **Chor.** 74 *)

Bald dahin ist frecher Spott;
Böser Thaten harret Strafe,
Laut're Herzen trau'n auf Gott.

Der Vorhang fällt.

Ende der Oper.

---

*) Schlußstellung:
Volk. Gerichtspersonen. Diener mit Fackeln.
Leporello. Masetto. Zerlina. Elvira. Donna Anna. Octavio.

Anmerkungen.

---

1. (Zu Seite 1.) Da Ponte nennt im Personenverzeichniß Elvira bekanntlich: „Dama di Burgos, abbandonata da Don Giovanni“, und in der Personenliste der alten (Breitkopf-Härtel'schen) Partiturausgaben ist dies übersetzt durch: „Elvira, Don Juan's ehemalige Geliebte.“ Als solche wird sie im Publikum und von den Sängerinnen fast allgemein aufgefaßt. B. v. Gugler hat aber in einem Aufsatze: „Die Handlung im Don Juan“ (s. Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung, 1867, Nr. 19. 20. 21.) meines Erachtens überzeugend nachgewiesen (Nr. 21, S. 167, Spalte 3 und 4), daß Elvira sich als Don Juan's rechtmäßige Gemahlin fühle, indem Juan sie in Burgos durch ein matrimonio segreto, eine Scheintrauung, betrogen und dann verlassen. Hierfür spricht insbesondere, daß Elvira, da sie ihm nach dem Wiederfinden in Sevilla sein Sündenregister vorhält (Act I, Auftritt 5, Recitativ), nicht blos das allerdings noch immer zweideutige Wort „sposa“ von sich braucht, sondern weiter erklärt: „e poi, mancando della terra e del cielo al santo dritto . . . da Burgos t'allontani“, also durch Hervorhebung einer Versündigung gegen den Himmel auf priesterliche Einsegnung hinweist; — daß sie dann in dem kurzen Recitativ nach der ersten Arie des Leporello (Scena VI des Original-Libretto — Seite 13 bei Sonnleithner — von mir weggelassen, s. oben Anm. auf S. 12) ausruft: „pria ch'ei mi fugga, si ricorra, si vada“ (d. h.: „ehe er mir entkommt, geh' ich vor Gericht“), an die Behörde sich aber nur ein Weib wenden kann, das von ihrem Gemahl böslich verlassen worden ist; — daß Elvira ferner nach dem Terzett des dritten Acts, Nr. 16, Don Juan fragt: „dunque pentito l'amato Don Giovanni al suo dovere e all' amor mio ritorna?“, mithin, durchaus wie eine berechtigte Gattin, die Liebe

nur von ihrer Seite, von seiner Seite aber die Pflicht betont; — und daß sie endlich im Sextett (Act III, Nr. 20) ausdrücklich und völlig eindeutig Juan selbst als den ihr angetrauten Gemahl bezeichnet: „è mio marito.“ Da nun Elvira's Charakter, wenn sie sich für die legitime Frau Don Juan's hält, zweifellos sehr erheblich gewinnt, so habe ich es für gerathen erachtet, ihr wahres Verhältniß zu Juan schon auf dem Theaterzettel völlig klar darzulegen, damit der Zuschauer gleich von Anfang an es wisse, daß er in ihr nicht ein dem ungetreuen Geliebten nachziehendes, zwischen Rache und Liebe taumelndes Mädchen, sondern vielmehr eine Frau vor sich sehe, bei der Juan sein Ziel nur durch das Mittel der Trauungsceremonie zu erreichen vermocht hat, und die nun, den entflohenen Gatten suchend, im Verlauf des Drama's aus rachedurstigem Zürnen doch wieder zu verzeihender Liebe überzugehen die Hoheit besitzt. — In schroffstem Gegensatz hierzu steht die Ansicht, welche von C. H. Bitter in dem Buche „Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris“ (Berlin 1866) ausgesprochen wird. Herr Bitter behauptet, Elvira sei durch Don Juan gewaltsam entehrt; er sagt nämlich (S. 97): „Bei der Donna Elvira hat er (Juan) sich, wie sie selbst erzählt, in ganz gleicher Weise, wie bei der Donna Anna, eingeführt, nur daß dort der Versuch glücklicher geendet hat, weil in Elvira die sinnliche Gluth, die Stärke der Leidenschaft weniger geistig veredelt war, wie bei jener.“ Diese schlimme Meinung schöpft Bitter aus den Worten, welche Elvira in dem oben zuerst citirten Recitativ (Act I, Auftritt 5) gebraucht: „In casa mia entri furtivamente“, während doch aus deren Zusammenhang mit dem Nachfolgenden leicht zu ersehen ist, daß sie nichts Anderes bedeuten sollen, als die Anknüpfung eines geheimen Liebesverständnisses.

2. (Zu Seite 1.) Die Don Juan-Sage gehört dem 14. Jahrhundert an; es ist aber, um Anachronismen thunlichst zu vermeiden, wohlgethan, das 17. Jahrhundert als die Zeit der Handlung für die Oper anzunehmen. Der dramatische Ausbau der Sage durch Tirso de Molina repräsentirt das 17., derjenige des da Ponte sogar das 18. Jahrhundert. Das seither übliche Kostüm stellt eine italienisirte, d. h. gemilderte, spanische Tracht aus dem Ende des 16. oder dem Anfange des 17. Jahrhunderts dar und möge, trotz seiner nur unvollkommenen historischen Treue, beibehalten werden.

3. (Zu Seite 3.) Nicht blos der Erleichterung des scenischen Apparates wegen, erscheint es angemessen und räthlich, die Oper, statt der ursprünglichen zwei, in vier Acte zu theilen, sondern hauptsächlich auch deshalb, weil es für alle Zukunft zum obersten Grundsatz erhoben werden sollte, sie nie anders als vollständig und

unverkürzt und (statt des gesprochenen Dialogs) mit den Secco-Recitativen aufzuführen. Als zweiactige Oper vollständig gegeben, würde sie, wegen der zu langen Dauer eines jeden der beiden Aufzüge, sowohl Zuhörer als Darsteller allzusehr ermüden. Aus diesen Gründen scheinen mehrere Ruhepunkte unumgänglich nöthig; jedoch soll sowohl die erste, als auch die letzte Zwischenactpause von möglichst kurzer, und nur die mittlere von längerer Dauer sein.

4. (Zu Seite 3.) Rechts und links ist immer vom Zuschauer aus gedacht.

5. (Zu Seite 3.) Es scheint nicht wohlgethan, hier, wie seither fast ausnahmslos geschehen, eine oder gar mehrere Statuen anzubringen; man sollte den Eindruck der später erscheinenden „statua gentilissima", der Statue so ganz besonderer Art, vorher in keiner Weise beeinträchtigen.

6. (Zu Seite 3.) Leporello trägt für gewöhnlich die in der spanischen Comödie hergebrachte Bedientenkleidung in brauner Farbe und den kurzen Mantel, nur hier, auf der Nachtwache, einen langen.

7. (Zu Seite 4.) Jedenfalls keinen weißen. Obwohl fast allenthalben in dieser Scene eingeführt, paßt der weiße Mantel sehr schlecht zu dergleichen Abenteuern; überdies gewährt der Anblick zweier engverschlungener Gestalten in Weiß, noch dazu von verschiedener Nüance, ein unschönes Bild.

8. (Zu Seite 5.) Der Comthur erscheint unbedeckten Hauptes in schwarz- oder violetsammtenem Hauswamms mit einem pelzverbrämten Ueberwurf.

9. (Zu Seite 5.) Die Darstellung des ganzen Auftritts muß deutlich darthun, daß Don Juan der zum Zweikampf Gezwungene ist. Mit dem letzten Rufe: „misero!" hat Don Juan noch einmal den Kampf mit dem greisen Comthur, den zu bekämpfen ihm keine Ehre dünkt („va, non mi degno, nò!"), entschieden abgelehnt; er hat noch nicht gezogen. Nun aber dringt in der unmittelbar darauf folgenden Generalpause der Alte, die Geduld verlierend, auf ihn ein, so daß Juan sich zur Selbstvertheidigung gezwungen sieht. Deshalb zieht er jetzt mit dem Ausruf: „Thor du! hab' Acht denn!" den Degen; die hierauf folgende Dreiviertelpause in der Musik deutet jedoch an, daß er auch jetzt noch einen Augenblick an sich hält, daß er noch in der Defensive verharrt, um zu sehen, ob der Alte sich nicht doch noch eines Besseren besinnen und von dem so ungleichen Kampf abstehen werde. Jetzt erst erklärt Juan, nicht barsch und brutal, sondern so gelassen wie möglich, weil er noch immer nicht eigentlich gereizt ist, vielmehr nur das absolute Muß, sich mit dem Alten zu schlagen, nun klar vor Augen sieht: „Du

suchst den Tod!" d. h. „so habe denn deinen Willen, dein Schicksal erfülle sich!" Daß der Darsteller des Don Juan in den Vortrag dieser Worte so wenig rohes Aufbrausen als möglich hineinlege, schreibt ihm Mozart selbst vor, der hier ausdrücklich das Pianozeichen hergesetzt und überdies zwei, wie an einen Choralschluß mahnende Accorde zur Begleitung gewählt hat.

10. (Zu Seite 6.) Dieses kleine, hier noch gekürzte Secco-Recitativ wird auf der Bühne fast immer fortgelassen; ich wünschte es aus folgenden Gründen zu erhalten. Das vorhergehende Secco-Recitativ zwischen Don Juan und Leporello ist nicht wohl zu entbehren, da man dem Comthur doch Zeit lassen muß, vollends zu sterben und ein wenig kalt zu werden, ehe Anna hereinstürzt. Wird aber dieses Recitativ gesungen, so muß auch das zweite gerettet werden. Denn erstlich lautet der Anfangstakt von Nr. 2 in G-dur unmittelbar nach dem B-dur des ersten Secco-Recitativs für Mozart's Schreibweise ungebräuchlich. Dann aber müßte Anna, wenn das zweite Secco-Recitativ fortbleibt, entweder unter allgemeiner Stille auftreten, oder den Leichnam bereits von fern gesehen haben, was Beides nicht recht paßt, da der Takt mit dem ex abrupto einsetzenden Forte-G (Violen, Hörner und Fagotte unisono) ganz sicher den Moment bezeichnet, wo sie die Leiche zuerst erblickt. Wie schön ist's dagegen im Original, wenn Anna mit Octavio zuvörderst einige Worte gewechselt, mit Befremden den Platz leer findet und dann plötzlich den Todten entdeckt!

11. (Zu Seite 7.) Es wäre endlich an der Zeit, diese wichtige Scene wirklich schön und belebt zur Darstellung, sowie vor Allem in die meist wie angewurzelt dastehenden Diener etwas natürliche Bewegung zu bringen. Bis jetzt beschränkt sich, selbst auf großen und reich ausgestatteten Theatern, der Antheil der Diener an der ergreifenden Handlung meist nur auf das Holen des Riechfläschchens und auf das Fortschleppen der Leiche; was die hier gegebenen Vorschriften mehr von ihnen verlangen, ist gewiß der Situation nur entsprechend.

12. (Zu Seite 8.) Nicht etwa: „Der Vater?" — Octavio bricht beklommen ab, aber er fragt nicht.

13. (Zu Seite 8.) Hiermit ist das meist übersehene, doch keineswegs unwichtige „se il puoi" wiedergegeben. Das Racheschwören Octavio's kann nämlich hier in der That nur ein bedingtes sein, und es scheint durchaus nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß zwar das Publicum den Thäter kennt, nicht aber Anna und Octavio, daß vielmehr Octavio's erste und nächste Aufgabe die sein wird, den Mörder auszukundschaften.*)

---

*) Merkwürdigerweise hat Bitter („Mozart's Don Juan 2c.",

14. (Zu Seite 8.) Daß die frühern deutschen Texte unrecht hatten, bei diesem Duett das Racherufen vorherrschen zu lassen, geht aus dem in Note 13 Gesagten schon hervor und wird überdies durch einen Hinweis auf die Rache-Arie der Donna Anna (Nr. 11) ganz unzweifelhaft, denn diese Arie macht jedenfalls einen um so höhern Eindruck, je sparsamer vorher mit den überdies gar zu landläufigen Theater-Redensarten, die mit Rache zusammenhängen, umgegangen worden ist.

15. (Zu Seite 9.) Doch jedenfalls nicht in weißen Tricots und Schuhen. Der sogenannte Raoul-Stiefel würde ganz für die Zeit passen, in der wir uns das Drama spielend denken. Selbst beim Ballanzug (Act II, Scene 3 u. fg.) sind weiße Tricots unnöthig, da Don Juan ja nur ein Bauernfest giebt.

16. (Zu Seite 9). „Aria" und nicht „Terzetto", wie in der Breitkopf und Härtel'schen Partitur und in den meisten Klavierauszügen steht, hat Mozart das Musikstück genannt, und jedenfalls ist diese Bezeichnung auch die richtige, denn Don Juan und Leporello greifen in das Ganze nur durchaus nebensächlich ein.

17. (Zu Seite 10). Wenn auch die meisten unserer deutschen Sänger jetzt von der Geschmacklosigkeit zurückgekommen sind, Don Juan französisch auszusprechen, so ist es doch noch fast allgemein üblich, den Namen als Trochäus (Jŭan) zu behandeln, während der Spanier ihn einsilbig nimmt. Die spanische Aussprache dürfte indessen kaum sangbar sein und dem deutschen Ohre seltsam und übertrieben klingen; um ihr möglichst nahe zu kommen, ist das Wort als Jambus (Jŭān) auszusprechen.

18. (Zu Seite 11.) Ich bin durchaus damit einverstanden, daß das allbekannte Buch mit den weit herausfallenden Silhouetteneinlagen, welches einige Theater bereits abgeschafft haben, ganz von der Bühne verschwinde; denn dasselbe bietet nicht nur einen

---

S. 107) die Worte „se il puoi" so gedeutet, als wolle Anna damit aussprechen, daß sie von Octavio nichts erwarte, ihn für einen Schwächling halte. Ein ähnliches Mißtrauensvotum sucht Bitter (S. 89) in den spätern Worten Anna's (wenn sie mit Octavio und Elvira im ersten Finale auftritt): „temo pel caro sposo". Herr Bitter übersieht, daß er mit solchen gekünstelten Deutungen zu Ungunsten Octavio's zugleich dem Charakter der Anna zu nahe tritt; denn „dem Ideale, das Mozart in diesem edlen, von dem Glanze der reinsten Flamme umstrahlten Bilde geschaffen hat" (Bitter, S. 85), entspricht es wenig, wenn Anna den „thatunkräftigen Bräutigam" (S. 87) sich gefallen läßt und ihm ihre Ueberzeugung von seiner Unmännlichkeit mit einer an Grobheit grenzenden Offenheit ins Gesicht sagt.

sehr starken Anachronismus dar, weil die Mode des Silhouettirens erst im 18. Jahrhundert und nicht schon im 17. aufkam, sondern macht sich überdies einer ganz handgreiflichen Unmöglichkeit schuldig, indem, wenn auch nur der zehnte Theil der Zahlen, die Leporello nennt, wahr ist, der Silhouetten-Katalog schon aus vielen Bänden bestehen müßte. Nach da Ponte hat Leporello jedenfalls nur ein einfaches Register angefertigt, das gewiß nicht die Portraits, sondern blos die Namen und allenfalls noch die Wohnorte &c. der von Don Juan verführten Schönen enthielt. („Un catalogo egli è che ho fatto io".) Glaubt man übrigens, die altgewohnten herausfallenden Einlagen, des komischen Effectes wegen, beibehalten zu müssen, so möge man wenigstens die Silhouetten fortlassen.

19. (Zu Seite 12.) Daß sich das „vuol d'inverno la grassotta" und der ganze weitere Text der Arie nicht wörtlich übersetzen lasse, weil der italienische Text von hier ab allzu realistisch und dem deutschen Geiste widerstrebend gehalten ist, erscheint mir unzweifelhaft. Wenn also Bitter in seiner Don Juan-Uebersetzung hier sogar wieder auf die „Vollen für den Winter" und die „schlanken Frühlingskinder" zurückkommt und gegen meinen frühern Uebertragungsversuch polemisirt, welcher den Sinn des Originals nicht wiedergebe, so vermag ich mit dieser Meinung keineswegs übereinzustimmen, indem ich schon den unreinen Reim hier für durchaus unmöglich halte. Unwörtlich hat auch Bitter oft übersetzt, und zwar vielfach selbst an Stellen, wo kein Sternchen steht, das auf eine motivirende Note verwiese, und wo in Wahrheit eine Nöthigung dazu nicht vorlag. Die besondere Schwierigkeit des Schlusses der Leporello-Arie beruht gerade vorzugsweise in der Unthunlichkeit wörtlicher Wiedergabe, die mit dem Gebot, nichtsdestoweniger doch das nöthige Salz in Leporello's Rede nicht vermissen zu lassen, Hand in Hand geht.

20. (Zu Seite 12.) Die Partitur läßt hier bei „Mà passion predominante etc." die letzte Sylbe des Worts „predominante" lang (bis zum Beginn der Sechzehntel) aushalten, wogegen sich in den meisten Klavierauszügen dort Pausen finden. Mit dem vorstehenden deutschen Text läßt sich das von Mozart beabsichtigte bedeutsame Stocken vor „è la giovin principiante" (von Lablache z. B. unnachahmlich ausgedrückt) wiedergeben.

21. (Zu Seite 12.) Allerdings läßt sich der Scenenwechsel hier sparen, wenn man vom vierten Auftritt an die Handlung dicht vor der zur Seite sichtbaren Villa Don Juan's auf der Alameda von Sevilla spielen läßt, die hinten in eine Straße der Stadt ausläuft. Nach reiflicher Erwägung habe ich es aber doch für bedenklich erachten müssen, Scenen von so grundverschiedener Stim-

mung und Bedeutung, wie z. B. die pompöse Sortita Elvira's, Masettto's und Zerlina's muntern Brautzug, das kosende Liebesduett „Là ci darem", das wehmuthsvoll-unheilverkündende Quartett und die Rache-Arie Donna Anna's in derselben Localität, und noch dazu in der unmittelbaren Nähe der Villa des Don Juan vor sich gehen zu lassen. Der lebensvolle Wechsel der Situationen im ersten Act scheint einen öftern Decorationswechsel nicht nur nicht auszuschließen, sondern sogar zu verlangen, wenn auch da Ponte ihn nicht vorschreibt, sich vielmehr von Scene 4 bis 15 (d. h. bis einschließlich zur sogenannten Champagner-Arie) mit einer „strada" begnügt. Die Musik nimmt mit Nr. 5 auf einmal eine so entschieden andere Färbung an, daß ich hier den Decorationswechsel überall, wo er nicht eintritt, förmlich vermisse. Ueberdies liegt es auf der Hand, daß es nicht rathsam sein kann, Don Juan's Villa, die im zweiten Act nochmals ganz in der Nähe — nur von der Gartenseite aus (denn die ersten Scenen meines zweiten Actes spielen in dem zur Villa gehörigen Park) — gezeigt werden muß, hier schon dem Zuschauer dicht vor die Augen zu stellen, wie es denn überhaupt dem Gang des Drama's entsprechender scheint, wenn man erst allmälig diesem Orte, in dem später die Hauptmomente der Handlung vor sich gehen, näher gerückt wird. Die Rache-Arie z. B., vor dem Portal der Don Juan'schen Villa gesungen, würde gewiß unwillkürlich den Eindruck einer sehr curiosen Serenade machen; ein solches Stück kann dem Don Juan unmöglich in die Fenster gesungen werden, und ebensowenig will es mir gut dünken, Elvira unmittelbar vor Don Juan's Thür ihr: „Ah! chi mi dice mai quel barbaro dov'è?" singen zu lassen. Ganz verwerfen möchte ich es, das casinetto, wohin Don Juan Zerlina nach den italienischen Worten des Recitativs vor dem Duett Nr. 7 („Quel casinetto è mio; soli saremo, e là, giojello mio, ci sposeremo") zu bringen beabsichtigt, etwa als Pavillon dicht neben der Villa wirklich sichtbar zu machen und daneben vielleicht ein Gitterthor anzubringen, durch welches Leporello in meinem siebenten Auftritt die Landleute auf Don Juan's Befehl in den Park führt; denn solche zu Liebesabenteuern bestimmte Lusthäuser pflegen nicht an der Straße, sondern möglichst versteckt im Park zu liegen. Ueberhaupt erscheint es überflüssig, das casinetto besonders zur Anschauung zu bringen. Denke man sich dasselbe lieber recht weit hinten im Park, und appellire man bei dem „Là ci darem" und „vedi, non è lontano" lediglich an die Phantasie des Zuschauers. Das wird eine entschieden anständigere Scenirung sein, als wenn das Häuschen, wohin Zerlina abgeführt werden soll, dem Publicum handgreiflich vor Augen steht.

22. (Zu Seite 15.) Daß diese Arie, welche in den alten Partitur-Ausgaben im Anhang als Nr. 2 steht und früher stets für eine später eingelegte galt, bereits für die erste Aufführung der Oper in Prag componirt worden ist, beweisen da Ponte's Textbuch von 1787 (Il Dissoluto punito osia Il Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti, edit. L. v. Sonnleithner, Leipzig, Breitkopf & Härtel, pag. 15—16) und die Original-Partitur im Besitze der Madame Viardot zu Baden. Schon Gottfried Weber (Cäcilia, Bd. XI, Heft 44) hat diesen Nachweis geführt, und Jahn (Mozart, IV, 389, Note 98) die Streitfrage eingehend erörtert und endgültig erledigt. Nach meiner Ansicht sollte das charakteristische Musikstück, welches so oft fortgelassen zu werden pflegt, ebensowenig gestrichen, als die Partie des Masetto jemals einem Lückenbüßer anvertraut werden; die letztere erheischt vielmehr, namentlich der Ensembles wegen, durchaus einen tüchtigen, stimmkräftigen und gewandten Bassisten, wie es denn überhaupt in Mozart's Don Juan Nebenrollen gar nicht giebt.

23. (Zu Seite 17.) Die übliche Bezeichnung „Allegro" für den Sechsachtel-Takt ist in den älteren Partitur-Ausgaben willkürlich hinzugefügt; Mozart hat keine Tempo-Veränderung vorgeschrieben und also wohl nur durch den Taktwechsel, nicht durch beschleunigtes Tempo eine Steigerung hervorbringen wollen.

24. (Zu Seite 17.) Diese Arie darf schlechterdings nicht fehlen. Daß Mozart über dieselbe in der Original-Partitur eigenhändig die Bemerkung gesetzt habe: „nello stilo di Händel", als sei es ihm nur um die Grille zu thun gewesen, auch ein Musikstück in Händel's Manier in seinen Don Juan aufzunehmen, ist ein längst widerlegtes Märchen. Allerdings stellt die Arie, ganz abweichend von der Haltung der übrigen Oper, die Formen der älteren Meister, wie man sie besonders noch in der Kirchenmusik zu hören gewohnt war, mit unverkennbarer Absichtlichkeit dar; damit hat aber Mozart gewiß nur den der Situation angemessensten Ton treffen wollen. Es kam ihm (s. Ambros, Gränzen der Musik und Poesie, Seite 61 u. fg.) darauf an, durch die strenge und herbe Form, in der sich nichtsdestoweniger Elvira's kräftige und leidenschaftliche Natur unverkennbar und sehr wirkungsvoll offenbart, den Eindruck der Moralpredigt zu machen und gegen die bunten, rauschenden Scenen trunkener Selbstvergessenheit einen einschneidenden Contrast hervorzurufen. Dem jungen und unerfahrenen Landmädchen gegenüber ist dieses ernste Mahnwort in solcher Form durchaus am Platze.

25. (Zu Seite 18.) Dieser Abgang Don Juan's ist gegen da Ponte's Vorschrift, hängt aber mit Demjenigen zusammen, was aus wichtigen Gründen an der Stellung der G-dur-Arie Oc-

tavio's von mir geändert worden ist (s. Anm. 27). Damit Octavio diese Arie gleich bei seinem nächsten Auftreten singen könne, darf er Don Juan nicht mehr anwesend finden. Ueberdies ist es wohl dramatisch durchaus gerechtfertigt, daß Don Juan sich entfernt, so bald er merkt, Elvira's Arie ziele darauf ab, ihn vor Zerlina herunterzumachen, da er ja doch Gegenmaßregeln hier weder ergreifen will noch kann.

26. (Zu Seite 18.) Indem ich das Recitativ abbrechen lasse, um die G-dur-Arie Octavio's einzuschalten, glaube ich dieser Arie die einzig wirklich passende Stelle gegeben zu haben. (Weiteres hierüber in der folgenden Anmerkung.) Nach der Arie kehrt Don Juan zurück, und das Recitativ nimmt, mit wenigen später zu besprechenden (s. Anmerkung 28) Modificationen des italienischen Original-Textes, seinen Fortgang. Um aber das Recitativ zerschneiden zu können, mußten da, wo es abbricht, zwei Takte eingeschaltet werden. — Das Recitativ Octavio's: „Come mai creder deggio etc.", welches in den älteren Partitur-Ausgaben im Anhang vor der Arie „Dalla sua pace" abgedruckt ist, bleibt in meiner Bearbeitung ganz weg. Dasselbe kann nur durch ein Redactionsversehen in den „Anhang von später eingelegten Stücken" gekommen sein; denn das Autograph der Partitur und das durch v. Sonnleithner publicirte Libretto (S. 22) zeigen, daß dieses Recitativ nicht (wie die Arie selbst) nachcomponirt ist, sondern von Anfang an auf Anna's Arie „Or sai chi l'onore etc." folgte, also nicht als Einleitung zur Arie „Dalla sua pace" gedacht werden darf. (Auch Jahn hat dies schon nachgewiesen.) Nach der erwähnten Arie der Donna Anna aber konnte ich das Recitativ nicht belassen, aus Gründen, welche in der nächsten Anmerkung besprochen sind.

27. (Zu Seite 18.) H. J. Vincent's Vorschlag, die G-dur-Arie Don Octavio's vor dem Quartett und nicht nach der sogenannten Rache-Arie einzufügen, ist mit so triftigen Gründen belegt, daß auch ich mich demselben anschließen zu müssen glaube, obwohl L. v. Sonnleithner in seinen „Mozartiana" (Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, Wien 1865, Nr. 3, S. 34, und Nr. 7, S. 97) mit der Behauptung völlig recht hat, daß die für den Wiener Octavio-Sänger Francesco Morella nachcomponirte Arie von Anfang an nach der Rache-Arie gesungen worden sei. Nur darin irrt v. Sonnleithner, daß er sagt, es finde sich in der ganzen Oper keine andere Stelle, wo dieses Musikstück hinpasse. Hiergegen möchte ich die Meinung aufrecht halten, daß es mit Rücksicht auf dramatische Motive wenigstens im ersten Act der Oper kaum einen weniger geeigneten Platz für die Arie geben könne, als den, wo sie von Mozart's Zeit an stets gesungen

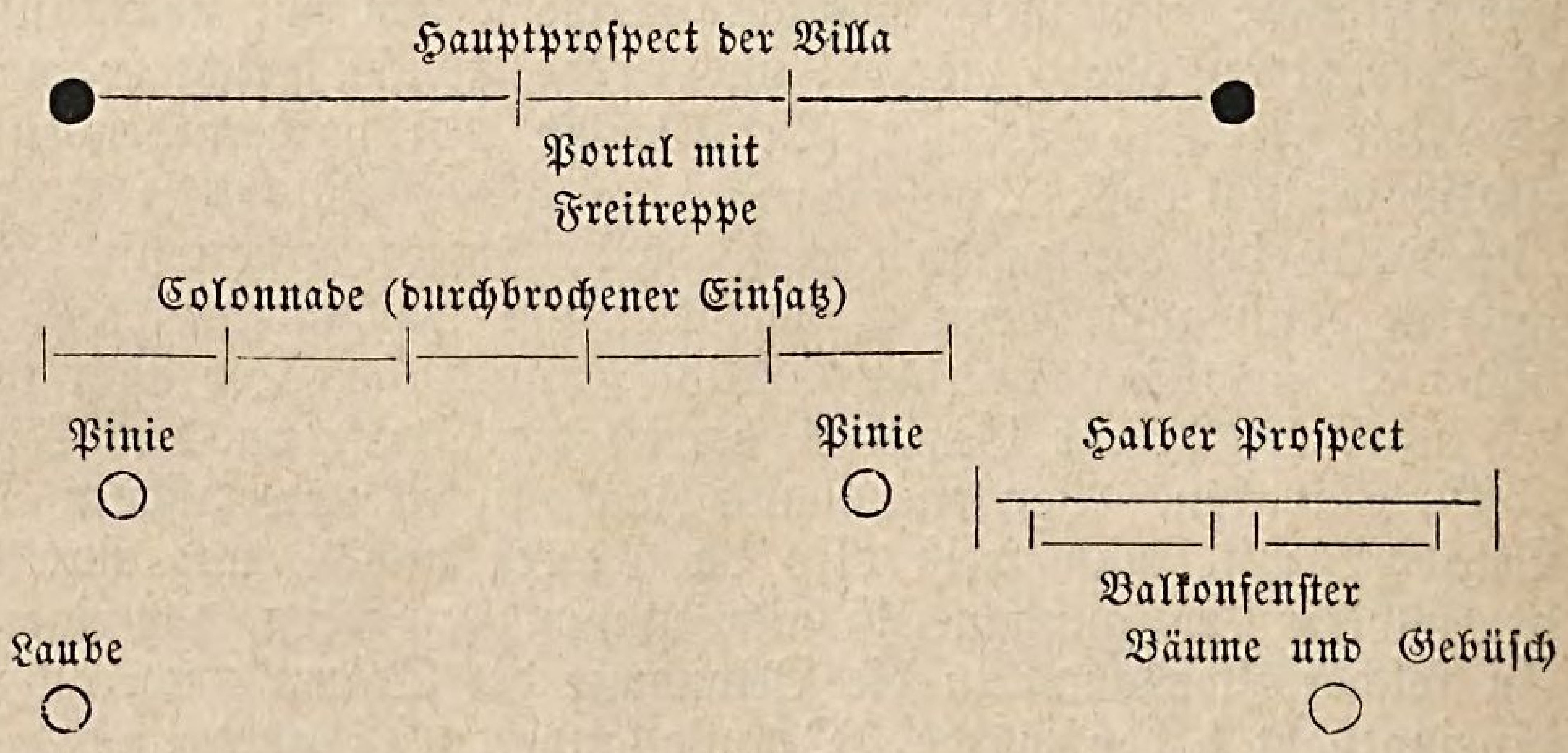
worden ist. Mit Recht hebt nämlich Vincent, unter Bezugnahme auf seinen Aufsatz: „Octavio kein verlorener Posten" (Allg. Theater-Chronik, 1858, Nr. 34), bei Besprechung meiner Schrift über die scenische Darstellung des Don Giovanni in der Deutschen Musikzeitung (Wien 1860, Nr. 28 und 29) hervor, daß der seitherige Octavio eine trostlose Figur nur deshalb sei, weil Schlendrian und vor Allem die unglückselige Behandlung seiner Arien ihn erst dazu gemacht haben. „Diese beiden Arien", sagt Vincent (a. a. O., S. 222), „sollten seinen edlen Charakter in's rechte Licht stellen; so aber werfen sie den gräßlichsten Schatten auf ihn: die eine als Einlage, wenn sie an unrechter Stelle, die andere, wenn sie Solo und mit dem üblichen schlechten Text gesungen wird. Die einzige Stelle nun, wohin allein nur diese erste Arie paßt, ohne dem Charakter Octavio's und der Situation Zwang anzuthun, ist vor dem Quartett, wo weder Octavio noch Donna Anna schon eine Ahnung haben, wer der Mörder sei. Da kann er ganz ruhig seine Trostesworte an Donna Anna richten, die, selbst passiv und gebeugt, der Trostesworte bedarf; so erscheint er ihr gegenüber noch activ. Nach der Rache-Arie der Donna Anna aber, wo der Moment des Handelns gekommen, wo sie den Mörder erkannt hat — — —, da gilt es nicht eine kalte Reflexion anstellen, ob Donna Anna sich nicht täusche, und dann einen lyrischen Erguß folgen lassen. Eine Lyrik aus Reflexion hervorgegangen, wie unpsychologisch! — — — Der ganze Charakter Octavio's ist umgebracht, schon wenn er dableibt, statt mit Donna Anna abzustürzen. — — (S. 231.) Eine correcte Scenirung wird also zumeist dem bisher verlorenen Charakter Octavio's zu gut kommen. Sein Charakter bedingt die Aenderung des Scenariums zu seinen Gunsten sowohl, wie zu Gunsten des Ganzen. Deshalb ist uns Octavio mehr als eine blos «musikalische» Figur. So gefaßt, ist er das solide Gegengewicht gegenüber dem frivolen Don Juan, ein Gegensatz, wie er nicht besser gedacht werden kann: ein Bild edler Männlichkeit, der Ehre, der Liebe und Treue, rührendster Zärtlichkeit, wohl mit etwas lyrischem Belmonte-Anflug, jedoch schon mehr activ als Belmonte." — Im Recht ist Vincent ferner, wenn er das kleine, zur G-dur-Arie gehörende Secco-Recitativ für entbehrlich hält; nur darin irrt er, daß er glaubt (Note auf S. 222), das fragliche Recitativ sei, gleich der Arie, nachcomponirt, während es vielmehr (s. oben Anm. 26) von Anfang an einen integrirenden Theil der Oper bildete. — Die von Jahn (a. a. O., IV, 312, Note 70) für die Erhaltung des Recitativs beigebrachten Gründe scheinen mir übrigens von den Gegengründen Vincent's überwogen zu werden. Denn wenn es auch wahr ist, daß das Recitativ das Auftreten der drei Masken im Finale vorbereitend

motivirt, so wird doch das Motiv des Erscheinens von Anna, Elvira und Octavio in Masken bei ihrem Auftreten im Finale selbst deutlich durch ihre Worte ausgesprochen, bedarf also nicht doppelter Hervorhebung. — Bemerkt sei hier überdies noch, daß Octavio's männlicher Character sich auch anderweit als von da Ponte gewahrt nachweisen läßt, wie v. Gugler's Aufsatz „Die Handlung im Don Juan" (Wochenausg. zur Augsburger Allgemeinen Zeitung von 1867, Nr. 19, S. 150 u. fg., Nr. 20, S. 158, und Nr. 21, S. 167) dies weiter und meines Erachtens erschöpfend ausführt. Insbesondere wird hier auseinandergesetzt, weshalb Octavio sich mit Juan im ganzen Verlauf der Oper niemals schlägt. Er ist eben kein Theaterheld nach der Schablone, sondern mußte vom Dichter als ein durchaus edel-besonnener Mann dargestellt werden, sollte Juan seine Strafe durch das unmittelbare Eingreifen übermenschlicher Gewalten und nicht durch Menschenhand finden. Im ersten Hauptheil der Oper ist es nur ein Verdacht, den Octavio gegen den ihm Anfangs befreundeten Juan schöpft; der wirkliche Beweis einer Schuld ergiebt sich ihm erst im zweiten Haupttheile; d. h. durch den miterlebten Versuch einer Gewaltthat gegen Zerlina, durch das ihm unwiderleglich dargethane bösliche Verlassen der Elvira und durch den höhnenden Betrug, den Juan an der verzeihenden Gattin im Terzett und Sextett geübt, setzt sich in Octavio schließlich die moralische Ueberzeugung fest, daß Juan auch den Vater der Donna Anna ermordet habe. Nun aber ist eine ritterliche Behandlung des schmachvollen Verführers und Mörders für einen Ehrenmann, wie Octavio, nicht mehr möglich; es bleibt ihm nur noch Anklage vor Gericht auf Mord möglich, und diese Absicht spricht er in dem der Arie „Il mio tesoro" (Act III, Nr. 22) vorhergehenden Recitativ deutlich aus: „un ricorso vo' far a chi si deve", d. h. „ich werde bei der zuständigen Behörde Anzeige erstatten". Dies thut er dann auch, denn er kommt in der Schlußscene, „con ministri di giustizia" in Juan's Villa, findet ihn aber nicht mehr, da inzwischen höhere Gewalten bereits die Strafe an dem Letztern vollstreckt haben. Von einem aus Zaghaftigkeit unterlassenen Duell Octavio's mit Juan weiß also da Ponte nichts, und man kann bei näherer Erwägung gewiß nicht umhin, zuzugeben, daß einerseits ein solcher Zweikampf in die Oekonomie des Drama's überall nicht hineingepaßt haben würde, Octavio andererseits aber auch ohne solches gewaltsames Vorgehen sich durchaus ehrenhaft und keineswegs als schwacher Feigling Juan gegenüber benimmt. (Vgl. übrigens Note 47.) Herr Bitter allerdings („Mozart's Don Juan rc.") tadelt da Ponte (S. 108) hart wegen der „fabelhaften Idee, die Rache durch die Gerichte vollstrecken zu lassen".

28. (Zu Seite 19.) Bei dieser Fortsetzung des vor der G-dur-Arie abgebrochenen Recitativs (Anm. 26) schien es angemessen, zu kürzen und Einiges zu ändern. An den kurzen Selbstgesprächen Juan's ist sicher nichts verloren; ihr Wegfall erscheint sogar als Gewinn. Auch kann sich gegen den Schluß hin ein deutscher Don Juan, dem ohnehin die Worte nicht so leicht und rasch vom Munde fließen, wie dem Italiener, einige seiner Erbietungen recht füglich ersparen. Die erste Anrede „amico, a tempo vi ritroviam etc." ist dem Octavio zugefallen, die zweite „bisogno abbiamo etc." der Anna, während die ursprüngliche Vorschrift des Libretto beide Anreden dem Octavio überweist, Mozart dagegen beide der Anna zugetheilt hat. Es ist aber entschieden natürlicher, wenn Octavio zuerst das Wort ergreift.

29. (Zu Seite 22.) So wenig wörtlich hier das italienische: „Don Ottavio, son morta!" wiedergegeben ist, so sehr scheint mir doch der Sinn getroffen. Dieser kann kein anderer sein, als daß „gli ultimi accenti che l'empio proferì" mit einem Schlage die Erkenntniß in Anna's Seele aufblitzen lassen, Don Juan sei der Mörder ihres Vaters. Wo die Musik schon so außerordentlich prägnant gemalt hat, da konnten meines Erachtens auch die Worte nicht prägnant genug gewählt werden.

30. (Zu Seite 25.) Diese ausnehmend wirksame Decoration ist von dem Hof-Theatermaler Herrn Otto Rahn in Dresden für die dortige Bühne bereits ausgeführt worden und hat bei der Darstellung allseitige Befriedigung erregt. Um die Idee noch mehr zu veranschaulichen, dazu diene folgendes Croquis:



31. (Zu Seite 29.) Zu bemerken wäre hier, daß bei da Ponte die Bauerburschen und Mädchen schon vom Beginn der im Garten vor der Villa spielenden Scene ab anwesend sind, und zwar „sparse quà e là, che dormono e sedono sopra sofà d'erbe etc.", diese Scene bei ihm aber allerdings erst mit dem Auftreten Zerlina's

und Masetto's anfängt. Ich halte die Anordnung nicht für zweckmäßig, weil Zerlina's Schmeichel-Arie dadurch gestört wird.

32. (Zu Seite 30.) Hiermit stelle ich, dem heutigen Theaterbrauch entgegen, wonach diese Stelle von dem Chor der Landleute gesungen zu werden pflegt, die ursprüngliche Angabe da Ponte's („quattro servi nobilmente vestiti") und der Original-Partitur wieder her. Denn einmal müßte man, wenn dem Brauche nachgegeben werden sollte, den Sinn des italienischen Textes ändern, wonach ganz einfach die Diener, die Kluft zwischen dem herablassenden Cavalier und dem gemeinen Volke ausfüllend, die Einladung des Erstern an das Letztere wiederholen; dann aber entspricht es auch ganz und gar nicht dem Charakter der Landleute, wenn man sie hier gleich keck und cordial in die Worte des Don Juan einstimmen läßt; und endlich hat Mozart die Stelle eben nur zweistimmig für Tenor und Baß gesetzt, und man greift in sein Recht willkürlich ein, wenn man daraus, wie häufig geschieht, einen vierstimmigen Satz für den Bauernchor macht. Daß dies wirkungsvoller sein soll, kann ich nicht zugeben, da die Vernunft des Drama's hier das Loslegen eines vollen Chors nichts weniger als erheischt.

33. (Zu Seite 34.) Diese Verwandlung wird deshalb auch bei offener Scene nicht schwer ausführbar sein, weil die vorhergehende Decoration nur eine verhältnißmäßig geringe Tiefe erfordert. Der Maschinist muß es übrigens so einrichten, daß die Stufen des Portals in der Mitte des Hauptprospects der Villa zugleich die in den Anbau führende Treppe bilden. Ebenso muß ein Hinterhänger hinter dem Portal der ersten Decoration die Hintergardine der zweiten (den Anbau) decken, wie auch der Flügelprospekt der Villa rechts und die Pinie links (beide, sowie die Pinie rechts hätten wohl, der Verwandlung wegen, einen Decorationsbogen auszumachen) die Estraden rechts und links im Ballsaal decken. Das Gerüst hinter dem Balkonfenster der Villa, an dem Leporello und Don Juan erscheinen, kann schon vor der Verwandlung fortgenommen werden. — Es bleibt überdies zu bemerken, daß, da beim Beginn des Es-dur-Allegro eine Tanzpause angezeigt ist, Niemand Anstoß daran nehmen kann, wenn der Ballsaal nach bewerkstelligter Verwandlung zunächst noch ziemlich leer erscheint, da recht füglich angenommen werden darf, daß sich Don Juan's Gesellschaft während der Pause allmälig im Ballsaal wieder sammle. Auch die Musiker können ihre Estrade verlassen haben, ohne daß dies der Wahrscheinlichkeit Abbruch thut.

34. (Zu Seite 34.) Obwohl ich mich früher, in der Absicht, die eigentliche Intention Mozart's in gleichzeitiger Vorführung dreier verschiedener Tänze recht anschaulich hervortreten zu lassen,

der Idee einer Dreitheilung der Tanzlocalitäten zugeneigt habe, so verdanke ich doch den einsichtsvollen Gegenvorstellungen des Herrn Advocaten Carl Niese zu Dresden jetzt die volle Ueberzeugung, daß hiermit Mozart's wahrer Gedanke nicht getroffen sein würde. Die Ballscene kann nur in einem, aber sehr großen und tiefen Saale spielen, in welchem nicht drei Orchester (etwa auf verschiedenen Galerien und Tribünen, wie ich dies 1862 in Coventgarden zu London gesehen), sondern nur ein einziges, die Hauskapelle, die den Menuett spielt, aufgestellt ist. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß nicht alle, das Bühnenorchester bildenden Musiker (2 erste Violinen, 2 zweite, 1—2 Violen, 1 Violoncell, 1 Contrabaß, 2 Oboen, 2 Hörner) auf der Estrade rechts wirklich sichtbar zu sein brauchen, was einen sehr großen Raum voraussetzen würde. Es möchte sogar bei kleinern Theatern schon genügen, wenn blos einige Figuranten auf der Musikestrade aufgestellt wären, und das gewöhnliche Orchester (vor den Lampen) den Menuett spielte, falls dann nur die gleich zu erwähnenden beiden kleinen Musiktruppen (je drei Mann: zwei Unisono-Geigen und ein Baß) auf der Bühne spielen. Möglicherweise heben sich bei dieser Einrichtung die drei ineinander verschlungenen Tänze sogar noch schärfer von einander ab, als wenn sämmtliche Musikanten nahe beisammen auf der Scene spielen. Sowie der Menuett begonnen, läßt Don Juan durch eine Seitenthüre eine kleine Truppe gewöhnlicher Musikanten, welche den Contretanz anstimmt, und dann kurz nachher von einer andern Seite eine zweite Truppe hereinrufen, welche den Walzer aufspielt. Alles dies geht in demselben Ballsaale, aber in verschiedenen Ecken vor sich, wie schon in der sog. Champagner-Arie („Senza alcun ordine la danza sia; chi'l minuetto, chi la follia, chi l'alemana farai ballar") deutlich angezeigt ist. Don Juan hat etwas mit Zerlina vor und muß daher, um ungestört mit ihr verschwinden zu können, Alles daran setzen, seine Gäste zu betäuben. Dies geschieht durch das berauschende Durcheinander der drei Tänze in ein und demselben Locale. Uebrigens denken wir uns die Sache so, daß mit den zwei ambulanten Musikbanden die dazu gehörigen Tänzer nicht etwa auch erst in den Ballsaal eintreten, da dies zu viel Störung im Gange der Handlung verursachen würde; die Letzteren sind vielmehr schon auf der Bühne, haben dem Menuett zugeschaut und kommen, sobald sie das neue Orchester stimmen hören, nur herangesprungen, um in der Ecke, wo dasselbe Posto faßt, ihren Favorittanz neben dem Menuett zu beginnen. Daß dies Mozart's Intention gewesen, darin bestärkt mich die eigenthümliche Bearbeitung des Fandango im Figaro, die gleichfalls etwas so Berauschendes hat und den Zwecken des verliebten Grafen so trefflich dient. — Endlich noch eine Bemerkung. Die zu den

Nebengemächern führenden Seitenthüren will ich aus dem Grunde nicht sichtbar dargestellt wissen, weil solche Thüren stets die Architektur stören, und die eine, hernach einzurennende Thüre vorn zur Rechten dabei beständig in ein, alle Illusion aufhebendes Wackeln geräth.

35. (Zu Seite 35.) Das ursprüngliche Textbuch enthält durchaus keinen Hinweis auf die Mitanwesenheit von vornehmen Gästen beim Ballfest. Allerdings ist ihre Zuziehung auf den Bühnen fast allgemein geworden. Allein ich halte dieselbe für entschieden schädlich, und zwar aus Gründen, welche in einem „Zur Oper Don Juan" überschriebenen und mit B. G. unterzeichneten Aufsatz im Stuttgarter Morgenblatt von 1865, Nr. 32—34 (S. 773—775) entwickelt sind. (Dieser Aufsatz, welcher in fünf Abschnitten „Controversfragen" behandelt, und als dessen Verfasser ich Herrn Bernhard v. Gugler nennen darf, wird auch später noch öfter zu citiren sein.)*) Don Juan giebt ein ländliches Fest, zu dem er sich gewiß keine vornehmen Aufpasser eingeladen hat. In der dem Leporello gegebenen Ordre:

„Se trovi in piazza
Qualche ragazza,
Teco ancor quella
Cerca amenar",

liegt sicher keine Hindeutung auf einzuladende haute-volée, und Musik und Text würden von dem Auftreten der drei vornehmen Masken kein so großes Aufsehen machen, wenn sie nicht die einzigen dieses Standes wären, welche als Theilnehmer des ländlichen Festes erscheinen. Zum Menuett braucht man auch gerade noch keine Cavaliere und Damen; man lasse ruhig einige Bauerburschen und Landmädchen bei diesem Tanz antreten, den ja Zerlina unter allen Umständen mittanzen muß.

36. (Zu Seite 36.) Eine wichtige, an dieser Stelle zuerst sich darbietende Frage ist die über die Betheiligung des Chors an dem

---

*) Herr Bitter hat in einem Nachtrage zu seiner Arbeit, „Mozart's Don Juan", S. 314—332, auf diesen Aufsatz Bezug genommen und Gegenbemerkungen gegeben. Wer diese mit dem Aufsatz selbst vergleicht, wird alsbald finden, daß dieselben zwar Manches behaupten, doch nichts widerlegen und auf die Hauptargumente des Aufsatzes gar nicht eingehen, dafür aber dem Verfasser Mehreres in die Feder legen, was sich im Aufsatz nirgends findet. Hierin, sowie in der Verkehrung eines anscheinend wörtlichen Citats (S. 326) ist indeß sicher keine Absicht zu erblicken, sondern wohl nur Mißverständniß in Folge eines zu flüchtigen Lesens.

Finale, die bekanntlich bei allen Theatern eingeführt ist, und gegen die ich mich trotzdem, als gegen die Intentionen des Dichters und Componisten laufend, erklären muß. Was zunächst die gegenwärtige Stelle („viva la libertà") betrifft, so erscheint es durchaus unpassend, wenn das Bauernvolk in die, den vornehmen Masken gegenüber vom galanten Wirth ausgesprochene Freuden-Devise dreist mit einstimmt. Auch spricht der Charakter der Musik dagegen, welche hier pompös, vornehm, nichts weniger als bäuerisch klingt. Der ganze C-dur-Satz unterscheidet sich von dem vorhergehenden Es-dur-Satz sowohl als von dem nachfolgenden Menuettsatz durch ein so entschieden nobleres Colorit, daß man es durchfühlen muß, hier gehe ein Intermezzo des ländlichen Balles, eine Unterhaltung im kleinen Kreise der Noblesse vor sich, an der sich nur Leporello, der hier den die Masken einführenden Haushofmeister spielt, in bescheidener Weise dahin betheiligt, daß er die vom Hausherrn vorgetragene Devise einfach wiederholt. Die Bauern sind mit dem Es-dur-Satz, wo sie zum Essen und Trinken aufgefordert werden, und später mit dem Beginn des Menuettsatzes, wo ihnen ausdrücklich bedeutet wird, daß sie am Tanze wieder theilnehmen sollen, abgefunden; in die Unterhaltung des Hausherrn mit seinen vornehmen Gästen haben sie sich nicht zu mischen.

37. (Zu Seite 37.) Nur hier kein uniform-kostümirtes Balletcorps, um einer auf Stühlen oder Divans herumsitzenden Gesellschaft den Menuett vorzutanzen, wie man dies so häufig auf großen Bühnen sieht, die gerade diese Scene von jeher mit einem völlig widersinnigen Luxus auszustatten bemüht gewesen sind! In der Original-Partitur hat Mozart zwar selbst angemerkt: „Don Ottavio balla minuetto con Donna Anna"; da indessen das ursprüngliche Textbuch des da Ponte (s. „Il dissoluto punito", ed. v. Sonnleithner, S. 29) diese Vorschrift nicht enthält, und es überdies viel natürlicher ist, wenn die einzigen vornehmen Gäste, wie dies bei ähnlichen Gelegenheiten immer zu geschehen pflegt, sich einem so gemischten Kreise gegenüber, dem sie selbst nicht angehören, nur als Zuschauer verhalten, so beweist Mozart's Bemerkung höchstens so viel, daß in Prag Octavio und Anna sich am Menuett betheiligt haben, d. h. daß der dortige Regisseur die Scene so eingerichtet hatte. Ich bin für das Nichttanzen der drei Masken schon aus dem Grunde, weil die Flüsterworte, die sie während des Menuetts miteinander zu wechseln haben, beim Ausführen von Tanzfiguren kaum möglich wären.

38. (Zu Seite 37.) Wie sich Mozart die Zusammenstellung der drei Tanzweisen in Beziehung auf die Instrumentation gedacht hat, zeigt ein Blick in die Partitur. Besondere Oboen und Hörner für die beiden ambulanten kleinen Tanzorchester sind nicht nöthig

und selbst nicht einmal räthlich, weil die Blasinstrumente hierdurch ein von Mozart nicht beabsichtigtes Uebergewicht erhalten würden. Er setzt zwar nach einiger Zeit die dem menuettspielenden Orchester angehörigen Blasinstrumente so, daß sie zur Verdeutlichung der beiden andern Weisen mit beitragen; dies geschieht aber nur zuweilen, und ich kann Jahn nicht beistimmen, wenn er (a. a. O., IV, 442) von einem „im Stiche lassen" des Menuetts spricht. Auch wenn die beiden andern Tänze gar nicht gespielt würden, behielten die Blasinstrumente als eine variirende Illustration der Menuettmelodie ihre volle und schöne Bedeutung bei. Dem Inhalt der Jahn'schen Note 147 (ebenda) läßt sich daher ebensowenig beipflichten: denn keineswegs würde durch Hinzufügung besonderer Bläser bei den beiden Nebenorchestern das Ganze an Deutlichkeit gewinnen; es würde vielmehr hierdurch, wie gesagt, nur ein Mißverhältniß zwischen Bläsern und Streichern herauskommen. Ich nehme deshalb auch die in meiner Schrift „Ueber die scenische Darstellung des Don Giovanni" (s. Anmerkung auf S. 31) ausgesprochene Ansicht wieder zurück.

39. (Zu Seite 39.) Von hier an läßt der eingerissene Bühnenbrauch wieder den Chor mitwirken; durch eine solche laute Betheiligung der Massen wird aber der weitere Gang der Handlung durchaus geschädigt. Ich verweise auf das, was Jahn (a. a. O., Bd. IV, S. 426, Note 131, und S. 427, Note 133), und was ich selbst bereits in meiner Schrift „Ueber die scenische Darstellung rc.", Seite 36, gegen den Chor im ersten Finale beigebracht habe, sowie auch auf die Auslassung H. J. Vincent's in der zu Wien herausgekommenen Deutschen Musikzeitung (Jahrg. 1860, Nr. 29, S. 231). Allerdings sagt, dem widersprechend, eine andere Kritik, welche meine gedachte Schrift erfahren (s. Wiener Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, Jahrg. 1860, Nr. 28, S. 436): „Hingegen kann ich der Ansicht Jahn's, die der Verfasser zu der seinen macht, es solle sich im ersten Finale, nachdem Zerlina gerettet wurde, der ganze Chor entfernen, nicht beipflichten; hier muß ich, selbst wenn es Mozart und da Ponte so gewollt, doch entschieden dagegen protestiren, denn der musikalische Effect des Finales wird durch die Mitwirkung des Chors unzweifelhaft um ein Bedeutendes erhöht, ohne daß dadurch bei zweckmäßiger Scenirung die Wahrscheinlichkeit der Situation in störender Weise verletzt würde." — Diese Anschauung herrscht bei den allermeisten Bühnen, wenn nicht bei allen, und auch mein früherer Mitarbeiter Dr. Wendling war entschieden für den Chor. In der That haben die zu Gunsten des Chors geltend gemachten theatralischen Rücksichten etwas Bestechendes, und ich gestehe, daß ich, um einer festgewurzelten Gewohnheit und den Wünschen meines Freundes

Wendling eine hier mir erlaubt scheinende Concession zu machen, selbst schon bereit gewesen war, den Chor beizuhalten. Erst die in dem erwähnten Morgenblatt-Aufsatz gegebene scharfe Zergliederung der Chorfrage hat mich wieder bestimmt, an meiner ursprünglichen Ansicht festzuhalten. Die außerordentlich mächtige Wirkung, welche die chorlosen Finalen in Figaro und Così fan tutte machen, beweist, daß der musikalische Effect eines Ensemble-Satzes, auch ohne das Hinzutreten von Chorstimmen, ein gewaltiger sein könne. Ueberdies weiß man aus Erfahrung, daß sich Solisten stets zu schonen pflegen, wo der Chor ihre Stimmen mitsingt, und daß sieben klangvolle, wohlgeübte Solostimmen, wenn sie sich nicht schonen, eine ganz andere Klangfülle entsenden, als eine Menge Choristenstimmen von geringerer Kraft und Bildung. (In Breslau hat Dr. Damrosch bei seinen Aufführungen des Don Juan im Herbst 1866 den Chor, meinem Anrathen gemäß, fortgelassen, und die Wirkung war eine bei dem ganzen Auditorium sofort durchschlagende.) Dann aber hat Mozart die Sätze des Finale, welche nach dem Bühnenbrauch jetzt immer vom Chor mitgesungen zu werden pflegen, gar nicht chormäßig gesetzt, sondern eben durchaus nur auf Solostimmen berechnet. (Daß er den Chor immer mit den Solostimmen hätte zusammengehen lassen sollen, da es ihm doch leicht genug gewesen wäre, für den Ersteren besondere Stimmen zu setzen, ist ganz undenkbar.) Endlich verliert gegen den Schluß der Text des da Ponte und mit ihm auch die zugehörige Musik Mozart's die richtige Bedeutung, wenn ein Chor (gleichviel welcher, Cavaliere oder Bauern) mitschreit. Diese Bedeutung wird gewöhnlich verkannt, weil man Juan's Worte: „è confusa la mia testa etc." als beiseite gesprochen auffaßt, so daß einer Fluth von Drohungen und Verwünschungen nur ein Selbstgespräch des Bedrohten gegenüberstehen würde. Der oben citirte Morgenblatt-Aufsatz Gugler's giebt in seinem dritten Abschnitt jenen Worten Juan's eine andere Deutung, durch welche die ganze Scene (namentlich auch Leporello's, als des Nachplapperers, Betheiligung daran) erst wirklich verständlich wird. Von dem Moment an, wo die drei Masken sich zu erkennen geben, zeigt sich in der Musik eine successive Steigerung, welcher auch in der Handlung eine wachsende Lebendigkeit entsprechen sollte, aber nicht entspricht, so lange man glaubt, Juan habe im letzten Allegro dem „trema, scellerato!" blos einen Monolog entgegenzusetzen. Nach der andern Deutung ist der dramatische Verlauf im Ganzen folgender.

Wenn Juan den Leporello aus dem Cabinet schleppt, verhalten sich Octavio und seine beiden Damen anfangs noch als stille Zuschauer. Dann hat Octavio nur das kurze Wort: „noi sperate!" Mit kalter Verachtung sprechen die Drei unter sich: „Der Elende

glaubt durch solche Vorspiegelungen sich decken zu können!" („L'empio crede etc."); sie würdigen ihn vorerst keines directen Worts, sondern nehmen einfach die Masken ab. Don Juan erschrickt (wie die durch zwei Takte gehende Tremolando-Figur der Violinen anzeigt), läßt sich aber nichts merken; er ruft blos überrascht: „Donna Elvira! Don Octavio!" und will fortfahren: „Ihr könnt glauben —" („Ah credete" —), wird jedoch von Anna, der die Uebrigen sich anschließen, entrüstet unterbrochen und zurückgewiesen („Traditore!"). Darauf erklären die Drei mit ruhiger Bestimmtheit, man wisse bereits Alles („tutto, tutto già si sà"); erst in der öfteren Wiederholung dieser Erklärung werden die Sprechenden wärmer, bis beim Crescendo die bis dahin tiefliegenden Violinen sich erheben, und Alle im Forte einsetzen, wobei es sehr nahe liegt, anzunehmen, daß Don Juan zwischenhinein mit stummem Spiel den Versuch erneuert, zu Worte zu kommen und sich zu entschuldigen. Nun folgt (Allegro) der drohende Mahnruf „trema, trema scellerato!" und die Ankündigung, daß der Heuchler vor aller Welt entlarvt werden soll. Anfangs hält sich die Drohung in wuchtigem, feierlichem Ernst, wird aber erregter, als Don Juan, statt der Anklage sich zu beugen, in scheinheiliger Weise remonstrirt und dadurch die Ankläger reizt. Er wirft nämlich, zu diesen gewendet, und nicht „da se" (was weder die Original-Partitur, noch das ursprüngliche Prager Textbuch hat; s. die Ausgabe des Letztern von L. v. Sonnleithner, S. 30), dazwischen: „Der Kopf ist mir (von diesen überraschenden Anschuldigungen) ganz wirr («è confusa la mia testa»); ich weiß gar nicht, was ich gleich dagegen thun soll («non sò più etc.»), wenn ein so gewaltiger Sturm («un' orribile tempesta») über mich Armen («oh Dio!») hereinbricht." Das Wort „tempesta" nehmen die Gegner auf und rufen ihm zu: „Du vernimmst in dem, was dir als Sturm erscheint, die Stimme der Rache, die dich umdröhnt." („Odi il tuon della vendetta etc.") Da wechselt Don Juan den Ton; er spielt nun nicht mehr den von der Ueberraschung Betroffenen, den schuldlos Gekränkten; stolz richtet er sich empor und ruft: „Nun denn, so habe ich meinen Muth einzusetzen; nichts, selbst der Einsturz der Welt nicht, soll mich aus der Fassung bringen, oder mir Furcht einjagen." („Mà non manca in me coraggio etc.") Während dieser Wechselreden und durch sie steigt die Erregung Octavio's und seiner Genossinnen von Stufe zu Stufe, und es vollzieht sich bei ihnen naturgemäß jener allmälige Uebergang von strenger, selbstbewußter Würde bis zu leidenschaftlicher Aufwallung, der sich in der Musik genau verfolgen läßt; die für einen Finale-Schluß musikalisch nothwendige Steigerung ist zugleich dramatisch motivirt. — Diese von B. v. Gugler in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, Wochenausgabe von 1867,

Nr. 20, Seite 158 noch weiter begründete Auslegung von „è confusa etc." und „mà non manca etc." stimmt zwar nicht mit dem gewohnten Brauch, an welchem auch Jahn sich nicht gestoßen hat, indem er im Don Juan den wirklich Betroffenen, den in Verlegenheit Gerathenen erblickt (IV, S. 355, Note 52). Allein mag man nun der gewöhnlichen Auffassung folgen, oder der oben dargelegten (welche unserer Ueberzeugung nach die ursprüngliche, nur beim Uebertritt der Oper in das deutsche Gewand abhanden gekommene ist), in beiden Fällen ist die Betheiligung eines Chors an dem logisch sich entwickelnden Wechselgespräch zwischen Juan und den Masken eine baare Unmöglichkeit, ganz abgesehen davon, daß die prügelschwingenden Bauern auf unsern Theatern mit den ihnen in den Mund gelegten Worten in den ärgsten Zwiespalt gerathen, da sie trotz ihres Lärmens und ihrer Menge den Bösewicht so leicht entwischen lassen. Da Ponte hat mit richtigem Gefühl im Prager Textbuch nach dem ersten Hülferuf Zerlina's bei den Worten der Masken: „Soccorriamo l'innocente!" ausdrücklich vorgeschrieben: „I suonatori e gli altri partono confusi." Die Frage, ob die Landleute jetzt gerade, da die Scene sich pikant zu gestalten anfängt, auch gutwillig gehen werden, ist hierbei eine völlig müßige, denn jedenfalls erscheint es dramatisch weit mehr gerechtfertigt, wenn die Bauern, sobald sie merken, mit dem Tanzen ist's aus, und es droht irgend ein ihnen unerwartetes Ereigniß, das ihren gütigen Wirth mit den maskirten vornehmen Gästen in Conflict bringen, sowie vielleicht auch für sie selbst bedenklich werden kann, sich betreten zurückziehen, als wenn sie vor der Thüre — man weiß nicht wie? — parat liegende Knüttel herbeiholen und Don Juan fruchtlos bedrohen, den sie ja bisher keineswegs als schlimmen Wüstling, sondern lediglich als herablassenden grand Seigneur kennen gelernt haben. Zu erwägen bleibt dabei noch, daß ihnen, was Anstößiges eigentlich geschieht, in dem Moment noch gar nicht klar geworden sein kann, da sie ja noch nicht einmal wissen, daß der plötzlich aus dem Cabinet ertönende Hülferuf von Einer der Ihrigen ausgeht, der von Don Juan Leides widerfahren ist. Erst acht Takte nach Zerlina's erstem Schrei vermißt sie Masetto und schöpft, ihren Namen ausrufend, Verdacht, und das mit Recht, weil er längst schon Mißtrauen gehegt hat. Ganz klar wissen, was vorgeht, bei Zerlina's Hülferuf blos Octavio, Anna und Elvira, denn sie haben sich von Anfang an scharf beobachtend verhalten und das Entweichen Juan's mit Zerlina bemerkt. Von allen Bauern aber hat Masetto allein Beruf, als natürlicher Beschützer der von nun an auch durch die drei vornehmen Gäste patronisirten Zerlina bis zum Schluß des Actes anwesend zu bleiben; er geht begreiflicherweise nicht von selbst, und ihn etwa gewaltsam entfernen,

hieße ihn schon jetzt zu dem Schritte antreiben, den er erst im folgenden Acte wirklich thut, d. h. dazu, seine Genossen, die andern Bauern, aufzubieten, um dem nun entlarvten Frevler zu Leibe zu gehen.

Freilich hat man behauptet, es existire eine bis auf Mozart selbst zurückgehende Tradition, die den heutigen allgemeinen Theaterbrauch heilige. Ich will diese vermeintliche Tradition, obwohl sie für mich keinerlei Beweiskraft hat, dem Leser nicht vorenthalten. Dieselbe stammt aus Mittheilungen der Tante meines verstorbenen Freundes Wendling. Die als Wittwe des K. baierischen Hof- und Medizinalraths, Akademikers 2c. Dr. v. Güthe im Jahre 1839 zu München verstorbene, frühere K. baierische Kammer- und Kapellsängerin Dorothea Wendling, eine Tochter der in dem Jahn'schen Werke (Bd. II, S. 82. 85. 436) öfters genannten Sängerin Elisabeth Auguste Wendling, geborenen Sarselli, und des Violinisten und Hof-Musikdirectors Fanz Anton Wendling, war nämlich im Frühjahr und Sommer des Jahres 1788 in Wien gewesen, als Bekannte von Mannheim und München her oft in Mozart's Hause und hatte den damals stattfindenden Aufführungen des Don Juan beigewohnt. Lange nach dieser Zeit äußerte sie sich bei Gelegenheit der Besprechung einer Münchener Don-Juan-Aufführung gegen ihren Neffen ausführlich über die während ihres Wiener Aufenthaltes gehörten Aufführungen. Sie betonte zuerst, es neben der „horriblen“ deutschen Prosa und ihren plumpen Späßen im Gegensatz zu den pikanten italienischen Recitativen ganz besonders abscheulich gefunden zu haben, daß in München früher die Teufelsscene durch den Vogler'schen Furien-Chor (s. Jahn, a. a. O., IV, S. 447, Note 153) ungebührlich verlängert und verunstaltet worden, und daß das eigentliche, nach ihrem Ausdruck „admirable“ Finale des „Monsieur Mozart“ (es ist bezeichnend, daß der Name in gewissen Kreisen der Zeitgenossen stets französisch ausgesprochen wurde) noch immer weggelassen werde. An den Wiener Aufführungen aber hob sie als auf- und mißfällig hervor, daß Don Juan und Leporello in der Tafelscene, welche überdies ein türkisches (es war wohl ein maurisches) Gemach vorstellte, hinter einem Vorhang einen ganzen Schwarm höchst verdächtig aufgeputzter Tänzerinnen hervorholten, die dann dem auf eine Ottomane sich hinstreckenden und gleichfalls türkisch kostümirten (?) Don Giovanni Wein eingießen, Blumen streuen und Tänze aufführen mußten. Unter den Darstellern rühmte sie den Tenor Morella und auch die Buffo-Sänger Signora Mombelli und Signor Benucci, mit welchen sie allerdings näher bekannt und befreundet war; weniger den Sänger des Don Giovanni selbst und die beiden Damen; auf die berühmte Cavalieri als Donna Elvira war sie sogar sehr

schlecht zu sprechen; das Orchester aber sei mit dem Münchener nicht zu vergleichen gewesen, wogegen Mozart's feiner Direction und Begleitung am Clavier, wenngleich dieselbe fast zu lebhaft und etwas „prätentiös" gewesen sei, mit Bewunderung gedacht ward. Namentlich habe Mozart die Recitative öfters in pikantester Weise durch Hindeutung auf vorhergehende oder nachfolgende Motive auszuschmücken gewußt und, weit entfernt, sich an die vorgeschriebene Modulation zu halten, sich vielmehr daran ergötzt, durch neue frappante Modulationen die Sänger, wie er es nannte, „auf's Eis zu führen und Nüsse knacken zu lassen"; diese aber seien bei ihrer außerordentlichen Fertigkeit im Recitativ gern auf solches Spiel eingegangen. Die solchergestalt gleichsam improvisirten Recitative hätten durch das persönliche Interesse, welches Mozart selbst, die Darsteller und den musikalisch gebildeten Theil des Publikums untereinander verbunden, einen stets neuen, ganz und gar unbeschreiblichen Reiz erhalten, welcher heute freilich nicht mehr zu erreichen sei. — Aus dem Umstande nun, daß bei diesen Mittheilungen einer Augen- und Ohrenzeugin alle irgend bedeutenden Differenzen zwischen den allerdings etwa vierzig Jahre auseinanderliegenden Wiener und Münchener Aufführungen besprochen und durchgemustert worden, dabei aber des Nichtmitwirkens des Chors niemals Erwähnung geschehen sei, was der bejahrten Dame doch als eine vor Allem wesentliche Verschiedenheit hätte beifallen müssen, glaubte Dr. Wendling den Schluß ziehen zu dürfen, daß gewiß auch schon in Wien unter Mozart's eigener Direction sowohl im ersten, als auch im Schlußsatz des zweiten Finale der Chor mitgesungen habe, während dies bei den ersten Prager Aufführungen vielleicht nur deshalb nicht geschehen sei, weil dort dem Componisten größere Chorkräfte nicht zur Disposition gestanden haben möchten. Dem sei nun, wie ihm wolle; jedenfalls bleibe ich dabei stehen, daß der Zusatz des Chors wenigstens im ersten Finale eine musikalische und dramatische Verballhornung der Oper ist, und daß das von Dr. Wendling beigebrachte Traditions-Argument zu schwach wiegt, um aufzukommen.

40. (Zu Seite 41.) Ich hatte früher (s. meine mehrgedachte Schrift „Ueber die scenische Darstellung ꝛc.", S. 35—37), gestützt auf Jahn's Bemerkungen (a. a. O., IV, 427), zum Schluß dieses Acts folgende Pantomimen für die Hauptpersonen im Sinne: „Juan grüßt Anna, Elvira und Octavio mit dem Degen und will sich, von Leporello auf dem Fuße gefolgt, hinten entfernen; Octavio macht mit seiner Waffe eine drohende Bewegung gegen Juan, wird indessen von Anna zurückgehalten. Juan stutzt einen Augenblick, als wolle er der Drohung begegnen; dann setzt er seinen Rückzug fort; die letzten Geberden deuten an, daß sich das Weitere zwischen Oc-

tavio und Juan finden werde." — Ganz abgesehen aber davon, daß die acht Takte des Nachspiels im Allegro più stretto zu so vielen Geberden schwerlich genügende Zeit lassen würden, so hat mich auch Gugler's Aufsatz „Die Handlung im Don Juan" (Wochenausgabe zur Augsburger Allgemeinen Zeitung, 1867, Nr. 21, S. 166) jetzt vollkommen davon überzeugt, wie diese Scene überhaupt in keiner irgendwie bestimmten Weise ausgehen dürfe, sondern vielmehr „im Moment der höchsten Erregung vom fallenden Vorhang abgeschnitten werden müsse, der schon bei den letzten Accorden der Singstimmen im Niedergehen begriffen ist, so daß die noch folgenden Schlußtakte des Orchesters vor bereits geschlossener Bühne erklingen, — Alles genau so wie bei dem ersten Finale des Figaro und dem ersten Finale in Così fan tutte". Da Ponte will, indem er absichtlich an den Actschluß den Moment höchster Verwirrung verlegt, die Spannung auf die Entwirrung im folgenden Act steigern. — Ueberdies können sich Octavio und Juan aus den am Schluß von Anmerkung 27 angegebenen Gründen mit der blanken Waffe im Verlauf des ganzen Stücks niemals entgegentreten, soll Octavio's Charakter vor dem Publikum nicht wirklich ernstlich geschädigt werden. Nach da Ponte zieht Octavio, selbst als Juan im Finale den Leporello mit dem Degen bedroht, den seinigen nicht, sondern er streckt dem Juan nur zum Zeichen der Beschirmung eine Pistole entgegen („cava una pistola contro Don Giovanni"). Wenn ich mich trotzdem hier für den Degen erklärt habe, so geschah dies nur aus vielleicht allzu ängstlicher Rücksicht auf die von mir für das Drama vorgeschriebene Zeit, in der es wohl noch nicht üblich war, mit Taschenterzerolen zu Maskenfesten zu gehen. Allein daß auch so ein Angriff des Octavio auf Juan nicht beabsichtigt sei, habe ich bei dieser Stelle ausdrücklich angemerkt: Octavio hält den Degen zum Schirm über Leporello, dringt aber nicht damit auf Juan ein.

41. (Zu Seite 48.) Es ist nicht eben nöthig, daß Don Juan bei diesem auf die beiden charakteristischen Triller zu sprechenden Worte sich in Fechterpositur setze und auf je eine der beiden, in Folge dessen verblüfft zurückweichenden Gruppen ausfalle; denn was die Musik allein schon ziemlich bestimmt andeutet, braucht der Sänger nicht nochmals durch sein Spiel, das dadurch leicht überladen erscheinen könnte, zur Darstellung zu bringen. Der Triller auf dem h scheint nämlich bedeuten zu sollen, daß Masetto und seine Gefährten alle Ursache haben, sich vor der sehr kitzlichen Degenspitze Don Juan's in Acht zu nehmen. Den ganzen Charakter dieser Buffo-Arie Don Juan's hat Jahn, a. a. O., IV, 392—393 höchst treffend charakterisirt und dem Sänger damit treffliche Winke für Spiel und Vortrag gegeben.

42. (Zu Seite 51.) Hiermit ist die Vorschrift da Ponte's: „Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna" (vgl. „Il dissoluto punito", ed. L. v. Sonnleithner, S. 38), genau befolgt, und diese Vorschrift erscheint mir jetzt auch, nachdem ich Dasjenige näher erwogen, was Gugler in seinem öfter citirten Aufsatz (Wochenausgabe zur Augsburger Allgemeinen Zeitung, 1867, Nr. 21, S. 167, Spalte 1 und 2) über die Localität, in der das Sextett spielt, beigebracht hat, als die einzig richtige und zweckmäßige, so daß ich insbesondere Alles zurücknehme, was ich in meiner Schrift „Ueber die scenische Darstellung rc.", S. 42, früher dem Entgegengesetztes auszuführen gesucht habe. Meines Erachtens hat nämlich Gugler unbedingt recht, wenn er sich den Zusammenhang der Handlung in der ersten Hälfte des ursprünglichen zweiten Aufzugs (also in meinem dritten Act) also denkt: „Die späte Abendstunde, mit welcher der Act beginnt, schließt sich unmittelbar an die unterbrochene Hochzeitsfeier (Masetto's und Zerlina's im ersten Finale) an.*) Beweis dafür ist, daß Leporello bis dahin noch nicht Gelegenheit gefunden hat, seinem Herrn die bei der Todesandrohung ausgestandene Angst vorzurücken; er thut es erst in dem Eröffnungsduett des Acts. Elvira ist heimgeleitet worden, und während sie durch den für Don Juan sich gebenden Leporello von ihrer Wohnung weggeführt wird, bringt Octavio auch seine Anna nach ihrem Hause. Dort wird, so lange beide noch in der Vorhalle verweilen (im Sextett), von dem mit Zerlina nachkommenden Masetto Leporello ertappt, wie er, in Juan's Mantel und Hut steckend, eben entschlüpfen will rc." Hierauf fährt Gugler fort: „Spielt das Sextett, wie es gewöhnlich geschieht, im Hofe einer Ruine oder in einem verschlossenen Kreuzgang, so sieht Niemand ein, wie gerade dorthin die drei Paare durch bloßen Zufall zusammengeführt sein konnten. Zum Hause der Anna aber kommt Zerlina mit ihrem Masetto nicht zufällig, sondern weil es sie drängt, der Beschützerin das Allerneueste (die dem Masetto applicirten Prügel) schnell noch vor Schlafengehen zur Anzeige zu bringen. Leporello mit Elvira ist, nach seiner späteren verworrenen Erzählung zu schließen (in der Arie Nr. 21, „Ah pietà, signori miei" — „di fuori chiaro — di dentro oscuro — non c'è riparo — — la porta — il muro etc."), durch ein Hinterpförtchen

*) Hier mag auch noch angemerkt werden, daß nach da Ponte die Handlung der ganzen Oper nur einen Zeitraum von wenig über 24 Stunden umfaßt; d. h. er denkt sich die Ermordung des Comthur's am Anfang der Oper wohl etwas vor Mitternacht und den Schluß des zweiten Finale bald nach Mitternacht des darauffolgenden Tages spielend.

und über den Hof in die Vorhalle gelangt; ob er, von dieser Seite kommend, das Haus erkannt habe oder nicht, ob er zufällig oder absichtlich den Weg dahin genommen, läßt sich nicht entscheiden. Er hat den Schein nahender Fackeln zum Vorwand genommen, Elvira von der Straße weg in einen dunkeln Raum zu bringen, damit er dann unbemerkt von ihr loskommen könne. Es wäre ganz wohl denkbar, daß es Vorsatz bei ihm gewesen, die in der Stadt fremde Elvira in Anna's Nähe abzusetzen, und ein solcher Zug von Gutmüthigkeit würde zu dem Mitleid passen, welches er im zweiten Finale (und schon früher, am Ende des Terzetts) für Elvira äußert."

43. (Zu Seite 51.) Das ist der Ausgang, der nach dem in der vorigen Anmerkung Gesagten als zu dem Hofe und dem Hinterpförtchen führend zu denken ist, durch welche Leporello Elvira in die Vorhalle gebracht hat. Es ist also auch natürlich, daß er selbst (nach seiner Arie Nr. 21) dort, wo ihm die Localität genau bekannt ist, wieder zu entkommen sucht, und nicht durch den Haupteingang, welcher direct in den vor dem Palast liegenden, bei Beginn der Oper gezeigten und jetzt möglicherweise nach Octavio's und Anna's Eintritt verschlossenen Park führt.

44. (Zu Seite 51.) Diese Thüre wird als Haupteingang aus der Vorhalle zu Anna's Zimmern gedacht, und es ist hiermit erklärt, warum später Elvira, nachdem sie durch Octavio die Anweisung erhalten, Anna zu trösten (Arie Nr. 22, „andate a consolar"), sowie schließlich auch Zerlina, nachdem sie Leporello wieder eingefangen und nach dem Duett Nr. 23 Elvira abzuholen eilt, damit auch sie ihn endlich gefesselt sehe, durch diese Thüre abgehen.
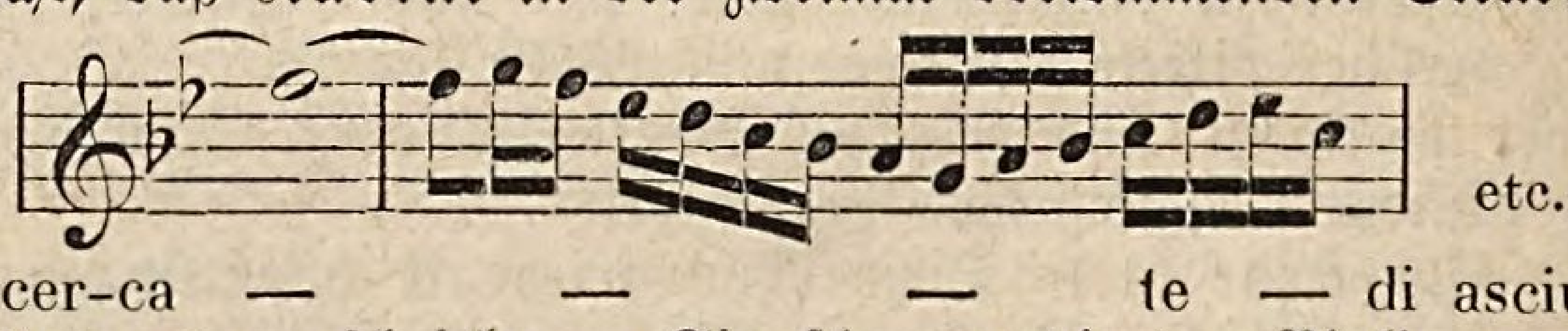
45. (Zu Seite 51.) Bei Zurüstung der Bühne denke ich mir diese Treppe gleich anfangs aufgestellt und hinter dem Hause mit dem Balkonfenster (Auftritt 1—6 des dritten Acts) versteckt, aus welchem Elvira „Ah taci, ingiusto core" singt; denn das Fallen eines Zwischenvorhangs zwischen Scene 6 und 7 würde den ununterbrochenen Gang der Musik empfindlich stören.

46. (Zu Seite 52.) Das Hellwerden der Localität durch die vorleuchtenden Fackeln, also der plötzliche Eintritt der mit denselben versehenen Diener durch die Gitterthüre rechts soll gleichzeitig mit dem Einsatz der Trompeten stattfinden.

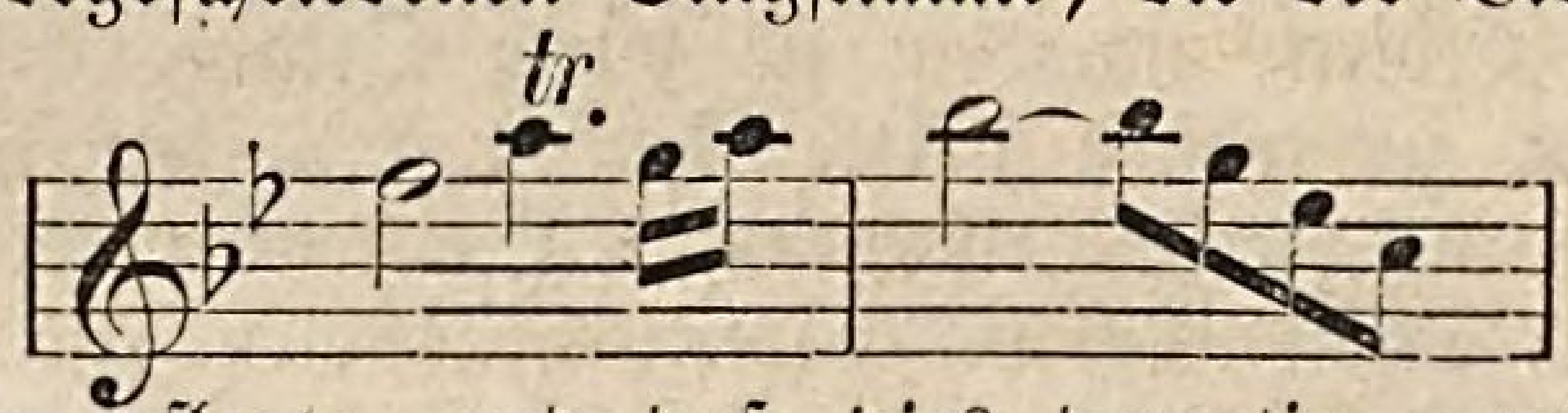
47. (Zu Seite 53.) Daß dieses Ziehen des Degens von Seiten Octavio's gegen den vermeintlichen Don Juan nicht etwa auf einer Inconsequenz des Dichters beruht, welche einen Widerspruch mit dem am Schluß von Anmerkung 27 Gesagten enthielte, hat Gugler (Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung, 1867, Nr. 21, S. 167, Spalte 2) deutlich dargethan. „Wenn Octavio im Hause seiner Braut (im Atrio terreno

oscuro in casa di Donna Anna) den Mann eingeschlichen findet, auf welchem bereits der dringendste Verdacht eines bei ihr verübten Ueberfalls lastet, so ist es sehr begreiflich, daß er, von gerechtem Zorn übermannt, mit dem Hausfriedensbrecher wenig Umstände zu machen gedenkt. Die Situation ist hier eine ganz andere als im ersten Finale."

48. (Zu Seite 56.) Das bisherige Mißverständniß dieser Arie, welches den Charakter des Octavio ganz vorzugsweise beeinträchtigt hat, ist hauptsächlich dem, dem Original so sehr wenig entsprechenden deutschen Text zu verdanken gewesen, und es muß als ein wesentliches Verdienst des verstorbenen Dresdener Sängers Schnorr von Carolsfeld gepriesen werden, daß er meines Wissens der erste bedeutende deutsche Octavio gewesen ist, der von den larmoyanten „Thränen, vom Freunde getrocknet", abgelassen und sich selbst einen getreuen Text zurecht gelegt hat. — Jahn hat in seinem „Mozart", IV, 429—430, Note 134, darauf aufmerksam gemacht, daß Rubini in der zweimal vorkommenden Stelle:



anstatt der vorgeschriebenen Singstimme, die der Violinen:



zu übernehmen pflegte, und daß dies derartig gewirkt habe, um kaum daran zweifeln zu können, es sei dies Mozart's eigentliche Intention gewesen. Will und kann ein Tenorist Rubini nachahmen, so mag er dies auf seine eigene Gefahr hin thun; nur dürfen und wollen wir es ihm nicht vorschreiben. — Durch das jetzt wieder aufgefundene erste Wiener Textbuch wissen wir, daß, wenn zu Mozart's Zeit die für Wien erst nachcomponirte Arie „Dalla sua pace" gesungen wurde, dafür die gegenwärtige wegfiel (Recensionen über Theater und Musik, 1865, Nr. 7, S. 98); demungeachtet konnte es für mich keinem Zweifel unterliegen, wie es meine Aufgabe war, das neue Scenarium so einzurichten, daß beide musikalische Perlen darin ihren Platz fanden, und ich hoffe, daß mir dies, ohne ihre Wirkung scenisch irgend zu beeinträchtigen, gegelungen sei. — Nach dem Prager Textbuch von 1787 soll Octavio die Arie zu Elvira, Zerlina und Masetto singen, nach dem Wiener von 1788 das vorhergehende Recitativ (welches stehen blieb) blos zu Elvira. Ich hatte mich Letzterem anzuschließen, da nachher das für Wien nachcomponirte Buffo-Duett (Nr. 23) gesungen werden soll.

In der That paßt auch der Inhalt von Recitativ und Arie viel besser für Elvira allein, als mit für das Bauernpaar.

49. (Zu Seite 57.) Es braucht wohl kaum erst besonders darauf hingewiesen zu werden, daß, wenn ich Elvira nach Anna's Wohngemächern abgehen lasse, dabei supponirt ist, Letztere habe der Elvira ein Asyl geboten, so daß Elvira nicht einzig der Aufforderung Octavio's folgt.

50. (Zu Seite 57.) Ich lasse mich nicht darauf ein, die allerdings in gewisser Hinsicht stichhaltigen Gründe, welche Jahn (a. a. O., IV, 313) für die fernere Beseitigung dieser Scene beigebracht hat, ausführlich zu widerlegen, sondern erkläre einfach, daß ich sie des damit verbundenen Duetts wegen (vorausgesetzt, daß die Darstellerin der Zerlina den sehr schwierigen Part gut durchzuführen vermag, was nicht gar häufig der Fall sein wird) zur Wiederaufnahme in die Oper empfehlen muß, weil das Duett nur auf der Bühne zur vollen Geltung gelangen kann, und weil ich das Mozart's durchaus würdige Stück wenigstens jezuweilen vorgeführt sehen möchte. Die Musik ist frei von den, den Charakter Zerlina's schädigenden Uebertreibungen des italienischen Textes, welche überdies in der jetzigen deutschen Uebersetzung gemildert erscheinen. Auch hängt es ganz von dem Talent und der künstlerischen Auffassung der Darstellerin der Zerlina ab, selbst hier deren schalkhafte Anmuth wenigstens noch durchschimmern zu lassen. Zudem läßt sich der Einwand Jahn's, daß die Scene den Eintritt der Katastrophe in bedenklicher Art verzögere und zugleich Zerlina und Leporello kurz vor derselben allzusehr in den Vordergrund stelle, in der That bei der von mir vorgeschlagenen Eintheilung der Oper in vier Acte kaum mehr erheben. Es sorgt auch die gleich darauffolgende große Arie der Elvira schon dafür, das Publikum nicht allzulang in einer hier nicht mehr passenden Stimmung für das Possenhafte zu erhalten. — Bei den ersten Wiener Aufführungen, für welche die Scene nachcomponirt worden, hatte Leporello vor seinem Entwischen nur die vier Schlußzeilen seiner Arie zu singen, im Anschluß an ein kurzes, die Arie vertretendes Recitativ, mit welchem er sich vor Octavio zu entschuldigen sucht; er wurde alsbald von Zerlina wieder eingefangen und von ihr allein zurückgebracht, während Masetto durch einen später von ihm erzählten Vorfall (s. Anmerkung 52) abgehalten war, ihr bei der Festnahme Leporello's beizustehen (s. „Il dissoluto punito", ed. L. v. Sonnleithner, S. 52—53 und S. 55).

51. (Zu Seite 59.) Der deutsche Text ist hier dem italienischen Original nicht völlig entsprechend, weil die scenische Anordnung eine kleine Aenderung erfahren hat. Nach da Ponte bindet Zerlina den Leporello an einen Sessel fest, und mit diesem entflieht

er, nachdem er das Fenster eingeschlagen, an das der Strick mit befestigt war, zugleich die Thüre mit sich fortschleppend. Auf diese derbe Burleske kann wohl billiger Weise verzichtet werden.

52. (Zu Seite 60.) Dieses Recitativ weicht von dem, in der gestochenen Partitur befindlichen (zu dem jedoch, ebenso wie zu dem Buffo-Duett und den beiden mit ihm zusammenhängenden Secco-Recitativen, die Originalhandschrift Mozart's nicht vorhanden ist) wesentlich ab, nähert sich dagegen, seinem Inhalte nach, der ursprünglichen Anlage der Scene, wie Sonnleithner's Druck a. a. O., S. 55—56, sie nach dem ersten Wiener Textbuch mittheilt. Es ist zu vermuthen, daß die ganze Scene componirt gewesen ist, aber schon bei den ersten Wiener Aufführungen die Kürzungen stattgefunden haben, welche die gestochene Partitur zeigt, und wonach das Erscheinen Masetto's und dessen Erzählung von einer neuen Schandthat Don Juan's (Verführung eines Mädchens) fortgelassen sind. Das Gestrichene im Wesentlichen herzustellen, erschien jedoch räthlich, um für Elvira's Recitativ und Arie Nr. 24 das rechte dramatische Motiv wiederzugewinnen; denn die Verkleidungsgeschichte des Leporello, die vor und im Sextett gespielt, liegt jetzt schon zu weit zurück, und es ist inzwischen bereits zu vielerlei Anderes vorgegangen, als daß durch jenes Ereigniß der energische Einsatz und die ganze Haltung des begleiteten Recitativs „In quali eccessi" hinlänglich erklärt werden könnte. Supponirt ist bei dem Restaurationsversuch, Masetto sei draußen mit dem Bauerburschen, der Wasser für Leporello holen will, zusammengetroffen und habe von ihm erfahren, Leporello sitze drinnen angebunden.

53. (Zu Seite 60.) Daß diese große, für die erste Wiener Darstellerin der Elvira, Signora Caterina Cavalieri, nachcomponirte Arie „Mi tradì" nur hierher, und namentlich nicht hinter die erste Leporello-Arie „Madamina" gehört, das hat lange schon, ehe das alte Wiener Textbuch von 1788 bei dem Wiener Componisten Joseph Dessauer aufgefunden wurde, Richard Kießling zu Breslau in der früher dortselbst erschienenen Neuen Oder-Zeitung (Nr. 90, 21. Februar 1855) bei Gelegenheit eines Referats über das 25-jährige Jubiläum des dasigen Kapellmeisters Seidelmann, wobei Don Juan ausnahmsweise vollständig aufgeführt ward, bestimmt behauptet. Er hat ganz das Richtige gefühlt, und das Schlußresultat seiner Erörterung stimmt mit der Wahrheit völlig überein. — Dr. Viol's fast vier Jahre später (1858) erschienene Schrift „Don Juan" nahm auf Kießling's Ausführung keine Rücksicht und versuchte sogar eine besondere, neue Begründung des bisherigen Theaterbrauchs. „Sie (Elvira)" — so heißt es auf Seite 5 — „sieht und hört es (die Aufzählung des Liebschaftenverzeichnisses durch Leporello) schweigend an und geht

schweigend ab. Das ist in der That denn doch ein etwas gar zu matter und wirklich unvortheilhafter Abgang für die unglückliche Personnage, deren ganzem Charakter ja solch stilles Dulden auch gar nicht ähnlich sieht. Dieser offenbare Fehler des Operndichters mochte denn wohl demnächst bald fühlbar geworden sein, und Mozart gab der Elvira, statt jenes stummen Abganges, hier eine Scene und Arie." So irrthümlich diese Auseinandersetzung ist, so habe ich mich dadurch doch selbst in meiner Schrift „Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni" (S. 18—20), sowie bei dem gleichzeitigen ersten Don-Juan-Uebersetzungsversuch („Deutsche Schaubühne", 9. Heft, 1860, S. 11) verleiten lassen und der Arie die Stelle angewiesen, welche ihr Gottfried Weber und Friedrich Rochlitz deshalb gaben, weil sich zufälligerweise im kleinen Secco-Recitativ, welches das Original-Libretto des da Ponte als Scene VI des ersten Acts nach der Register-Arie enthält, die Worte finden: „In questa forma dunque mi tradì il scellerato", und weil dieses Recitativ in derselben Tonart (B-dur) schließt, mit welcher das der Arie vorausgehende begleitete Recitativ beginnt. Jenes „Mi tradì" des Secco-Recitativs konnte allerdings auf die Hypothese führen, die mit den nämlichen Worten beginnende Arie sei für eine weitere Ausführung zu halten; aber schon die einzige Erwägung, daß Elvira im ersten Act dann drei Arien ziemlich dicht hintereinander zu singen hätte („Ah chi mi dice mai", „Mi tradì" und „Ah fuggi"), mußte Zweifel gegen die Richtigkeit der Annahme erwecken. — Auch Bischoff hat in seinem 1860 erschienenen Don-Juan-Klavierauszug (S. 41—46) die Arie ohne Weiteres an die alte Stelle gesetzt, ja selbst Bitter, obwohl er nach seiner eigenen Aeußerung Sonnleithner's Publicationen kannte, in seiner Uebersetzung des Don Juan (S. 148) nicht anders verfahren, Jahn aber in seinem 1859 herausgekommenen vierten Mozart-Band (S. 309—311) sich auf die Frage wegen der, der Arie anzuweisenden Stelle gar nicht eingelassen, sondern nur die allgemeine Bemerkung ausgesprochen, daß sie, so schön sie sei, ohne das von der Cavalieri gestellte Verlangen, in Mozart's Don Giovanni schwerlich ihren Platz erhalten oder behauptet hätte. — Ulibischeff (Leben Mozart's, übersetzt von Schraishuon, Stuttgart 1847, III, 183 fg.) endlich machte in seiner bekannten geistreichen Willkürlichkeit den Vorschlag, sie an den Anfang des zweiten (unseres dritten) Acts zu stellen. Dem stehen jedoch das gleich darauf folgende Terzett „Ah taci, ingiusto core", in dem Elvira abermals ganz ähnliche Gefühle, wie in der Arie, ausspricht, und namentlich der Charakter des Recitativs entgegen, mit dem ein neuer Act unmöglich beginnen kann, weil die Accente heftiger Leidenschaft, womit es anhebt, sich durchaus als die Fortsetzung einer

lebhaft bewegten Handlung ankündigen. Am meisten hätte die Erwägung, daß da Ponte und Mozart doch unmöglich Elvira in dem kleinen Secco-Recitativ, nach der Selbstbefreiung des Leporello (Act II, Scene XIII, s. v. Sonnleithner, a. a. O., S. 55) mit Zerlina hätten wieder auftreten lassen können, wenn die Erstere weiter nichts sprechen sollte, als die Worte: „Ah, sopra lui si sfoghi il mio furor!" auf den Gedanken bringen sollen, daß dieses Recitativ nur dazu eingeflickt war, um der Elvira Gelegenheit zu einer großen Arie zu verschaffen. Zugleich aber auch weisen die Worte in der Arie „provo ancor per lui pietà" und „se guardo il suo cimento etc." sehr deutlich darauf hin, daß da Ponte darin eine Motivirung des abermaligen Erscheinens Elvira's bei Don Juan's Nachtessen hat darbieten wollen, und diese Erwägung führt wiederum zu dem nothwendigen Schlusse, daß Dichter und Componist die Arie erst im zweiten Act gegen das Ende der Oper hin, und nicht schon im ersten habe eingereiht wissen wollen. — Die Wiederauffindung des ältesten Wiener Textbuches (s. Wiener Recensionen, 1865, S. 34—36 und S. 97) hat jetzt alle Zweifel beseitigt, die für mich schon seit der Bekanntschaft mit dem Kießling'schen Aufsatze und mit einem alten italienisch-deutschen Textbuche vom Jahre 1814, nach welchem Don Juan in Dresden bis zum Jahre 1839 in der Originalsprache gegeben wurde, nicht mehr existirt haben. Das letztgedachte Libretto, dessen Mittheilung ich der Güte des Herrn Carl Riese verdanke, ist entweder von Luigi Bassi, dem ersten Darsteller des Don Giovanni in Prag, der 1815 als Regisseur der italienischen Oper in Dresden starb (s. Jahn, a. a. O., IV, S. 388, Note 90), selbst redigirt, oder, falls Bassi 1814 noch nicht in Dresden gewesen sein sollte (Jahn sagt, er sei „etwa 1815" dorthin gekommen), doch jedenfalls von ihm als Regisseur gutgeheißen worden. Die darin angegebene Scenerie ist daher als eine Art Variante des Prager Libretto zu betrachten; jedenfalls verdienen die wenigen Abweichungen von dem letztern alle Beachtung. Im ersten Acte findet sich nur eine einzige. Während nämlich die Scene in da Ponte's Prager Textbuch von der Sortita der Elvira an bis zum 16. Auftritt [Masetto, Zerlina ꝛc. — „Giardino con due porte chiuse etc."] unverändert [also eine „Strada"] bleibt, verlangt das Dresdener Textbuch [S. 30] von Scene VIII [„Giovinette che fate all' amore"] an ein „paëse contiguo al palazzo di Don Giovanni". (Aus welchen Gründen ich diesen Scenenwechsel gleichfalls adoptirt habe, ist oben in Anm. 21 des Nähern ausgeführt.) Bei Weitem die wichtigste Aenderung aber betrifft die Einreihung der Elvira-Arie „Mi tradì" als Scene XIII des zweiten Acts unmittelbar nach Octavio's Arie „Il mio tesoro". Man ersieht hieraus das Bestreben, neben möglichst genauer Beibehaltung des Prager

Original-Arrangements doch auch aus dem spätern Wiener Scenarium aufzunehmen, was die Einreihung der nachcomponirten Stücke begünstigen konnte. Demzufolge wurde das Buffo-Duett zwischen Zerlina und Leporello zwar fortgelassen, weil man es eben nirgends einzufügen wußte, die große Elvira-Arie aber an die richtige Stelle gesetzt, die ihr da Ponte und Mozart in Wien angewiesen. Während Octavio seine (in Wien weggelassene) Arie in B singt, sitzt Elvira, tiefgebeugt von der Reihe niederschlagender Ereignisse, die im Sextett ihren Gipfelpunkt erreicht haben, an einem Tische und erhebt sich erst, nachdem Octavio, Zerlina und Masetto abgegangen, mit dem Eintritt der großartigen Einleitung ihres Recitativs. Die drastische Leporello-Arie „Madamina" bereitet auf dieses lange, stimmungsreiche Musikstück in keiner Weise vor; wohl aber thun dies die hier vorangegangenen Scenen, vor allen das Sextett und (s. Anmerkung 52) die Erzählung Masetto's von dem neuesten Verführungs-Abenteuer Don Juan's. — Ueberdies bestimmt mich noch folgende Erwägung dazu, die Arie jedenfalls an der Stelle zu lassen, welche ihr in Wien angewiesen worden ist. Der Eingang des Recitativs, in welchem Elvira sich so mächtig ergriffen zeigt, deutet auf eine Kette von Ereignissen („in quali eccessi, in quali misfatti"), denen durch ein neuestes die Krone aufgesetzt worden ist. Gleich nach dem Sextett hervorbrechen kann Elvira's leidenschaftlich bewegte Empfindung aus dem Grunde nicht, weil zunächst Andere noch gegenwärtig sind, und ihrer neuen Freundin Anna, bei der sie auf Octavio's Wunsch bleiben soll, will sie Herzensergießungen über ihren Schmerz ersparen, da diese Freundin selbst noch so sehr des Trostes bedarf. Allein, so bald sie sich wieder einsam sieht, und durch Masetto's Erzählung noch ein Funke in ihr Herz fällt, macht sie ihren, durch die lange Zurückhaltung nur um so mehr gesteigerten Gefühlen Luft, und die große Arie ist naturgemäß geboten. Das muß es auch erklären, weshalb ich keinen Anstand nehmen konnte, den dritten Act mit dieser Arie zu schließen; denn sie bildet in der That das eigentliche höchste Resultat der in der Vorhalle spielenden Scenenreihe; Elvira kommt darin zu dem Entschlusse, der begehrenden Liebe zu entsagen und dem in ewiges Verderben stürzenden Sünder die „ultima prova" der entsagenden, erbarmenden Liebe zu geben. Und hierin liegt ein letztes Motiv dafür, die Arie so nahe als möglich an das zweite Finale zu rücken, in welchem nämlich jene „ultima prova" gegeben wird. — Bleibt das Buffo-Duett weg, so hätte Octavio nach seiner Arie durch die Gitterthüre abzugehen, Elvira aber nun sogleich Recitativ und Arie zu singen.

54. (Zu Seite 62.) Das bisher in dieser Scene gebräuchliche und auch von da Ponte selbst vorgeschriebene Reiterstandbild (s.

„Il dissoluto punito“, ed. v. Sonnleithner, S. 41: „Diverse statue equestri; statua del Commendatore“) ist von vielen Seiten und mit triftigen Gründen beanstandet worden. Schon Franz Kugler meinte (Argo für 1854, S. 368), daß eine einfache Statue künstlerisch reiner wirke, und hob hervor, daß überdies eine Reiterfigur aus Stein auch aus technischen Gründen ein mißliches Ding sei. Dr. Viol (Don Juan, S. 23) betonte außerdem die akustische Rücksicht, daß die Stimme des Sängers, der den Comthur darstellt, weit wirksamer erschallen würde, wenn dieser in mäßiger Höhe als stehende Figur sich zeigte, während er zu Pferde meist bis an die Decke reichte und geradewegs in die Seitencoulissen hineinsänge. Ich füge hinzu, daß, wenn schon gleich beim Aufgehen des Vorhanges das Reiter- oder ein anderes Standbild des Comthurs jedem Zuschauer zunächst und am meisten in die Augen fällt, die eigentlich beabsichtigte Wirkung dadurch bedeutend abgeschwächt wird. Was soll überhaupt das Publikum von dieser Figur denken, welche so lange seine Augen und seine Phantasie beschäftigt, ohne daß Juan und Leporello sie beachten, und sie irgend eine Bedeutung für die Scene zu haben scheint? Nach meiner Ansicht muß, damit den Geisterworten die volle Wirkung gesichert sei, das Publikum möglichst wenig Anlaß erhalten, die Statue schon vorher besonders zu beachten. Um das Schauerliche des Effects noch mehr zu heben, habe ich überdies vorgeschrieben, daß die Statue, selbst während der beiden Mahnrufe, noch ohne Beleuchtung bleibe und erst, wenn Leporello die Strafe verkündende Inschrift liest, auf einmal deutlich hervortrete. Je mehr übrigens die Statue, nachdem sie einmal die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, hier schon denselben Eindruck hervorbringt, den ihr letztes Erscheinen beim Nachtmahl Don Juan's macht, um so besser wird es sein. Wir fordern also zweierlei: einerseits soll die Statue auf dem Kirchhof der im Finale erscheinenden so ähnlich wie möglich, also jedenfalls keine Reiterstatue sein, die überdies unwillkürlich zu der freilich pedantischen Frage anregt, wie es wohl möglich sei, daß einem Menschen unmittelbar nach seinem Tode schon ein großartiges Monument am Orte, wo er begraben liegt, errichtet worden sein könne; — andererseits ist sie dem Auge des Zuschauers nicht allzudeutlich zu zeigen, vielmehr muß das Publikum durch die nur vorübergehende Erscheinung möglichst im Zweifel darüber erhalten werden, ob dieselbe eine wirkliche Statue oder einen Geist in Gestalt einer solchen habe darstellen sollen. Diesen Bedingungen scheinen mir die Vorschläge in dem sonst vielfach anzufechtenden Scenarium, welches die Wiener Recensionen über Theater und Musik (1859, Nr. 25, S. 393—396) gebracht haben, ziemlich zu entsprechen, und ich bin deshalb mit meinem Arrangement dem-

selben zum Theil gefolgt. Nur das auf- und zuspringende Gitter des Wiener Scenariums glaubte ich entschieden verwerfen zu müssen, weil es mir allzusehr an das Zaubermärchen anzustreifen scheint. — Glaubt man, allen diesen Erwägungen und Vorschriften gegenüber, des größeren, sowie des altgewohnten Effectes wegen, dennoch bei der Reiterstatue verharren zu sollen, so dürfte dieselbe doch blos solchen Bühnen allenfalls zu empfehlen sein, welche den Apparat dazu besitzen, auch den freistehenden Reiter zunächst dem Auge des Zuschauers gänzlich zu entrücken und nur auf einen Moment, dann aber freilich um so wirksamer, zur Anschauung zu bringen.

55. (Zu Seite 62.) Der Text zum ganzen Recitativ vor dem Kirchhofduett ist von da Ponte pikant genug erfunden worden, und es ließ sich, obwohl sich ein längeres Recitativ zu Anfang eines Acts im Allgemeinen nicht sonderlich macht, und überdies in diesem Stadium des Drama's Alles schon der Katastrophe zudrängt, in eingreifender Weise hier doch um so weniger kürzen, als der Effect jedenfalls erhalten bleiben mußte, daß mitten in das frivolste Gespräch Don Juan's hinein die Geisterstimme zuerst ertönt. Nur 21 Takte von 78 sind gespart worden. Es ist indessen bei Beurtheilung des Umfanges, welchen dieses Recitativ einnimmt, auch noch zu bemerken, daß der Zuhörer dasselbe wie drei aufeinanderfolgende Secchi empfindet, weil die beiden Posaunenstellen Einschnitte machen. Von den drei Theilen ist aber keiner zu lang.

56. (Zu Seite 62.) Nach der im Wiener Textbuch von 1788 gegebenen Vorschrift des da Ponte („Il dissoluto punito", ed. v. Sonnleithner, S. 42, Anmerkung) ist es allgemein üblich geworden, den Leporello hier noch mit Juan's Hut und Mantel erscheinen und dann den Rücktausch vornehmen zu lassen. Dieses Arrangement enthält aber eine zu große Unwahrscheinlichkeit, als daß man es nicht beseitigen sollte. Man fragt sich nämlich unwillkürlich, ob Leporello wohl wirklich im Stande gewesen sein werde, während der tumultuarischen Scenen am Schlusse des dritten Actes (vom Sextett an, wo er in so augenscheinliche Lebensgefahr geräth) sich im Besitz von Hut und Mantel zu erhalten? Sollte es nicht vielmehr wahrscheinlicher sein, daß er gerade derjenigen Kleidungsstücke, die ihn im Sextett in so große Noth und Verlegenheit gebracht, auf seiner Flucht sich so schnell als möglich entäußert, wenn sie ihm nicht schon früher vom Leibe gerissen worden sind? Leporello wird, dünkt uns, am Angemessensten barhaupt und mantellos über die Mauer klettern, um den Eindruck eines aus drohender Gefahr nur mit genauer Noth Entronnenen zu machen.

57. (Zu Seite 63.) In der Neuen Berliner Musikzeitung, herausgegeben von G. Bock (Nr. 36, Jahrgang 1862, S. 283),

habe ich selbst zwar das kurz zuvor in London (Coventgarden) gehörte Arrangement, wonach die Begleitungs-Accorde zum Adagio des Comthurs allein von drei unter dem Podium der Bühne aufgestellten Posaunen (mit Weglassung der Holzbläser und des Streichbasses) geblasen wurden, den deutschen Bühnen zur Nachahmung empfohlen. Eine nähere Betrachtung der Partitur in Folge der ausführlichen Beleuchtung, welche der öfters citirte Morgenblatt-Aufsatz (in seinem vierten Abschnitt) der Posaunenfrage und der ihr zu Grunde liegenden Anekdote angedeihen ließ, hat mich jedoch zu anderer Ueberzeugung gebracht. Jene auch von Jahn (IV, 299) aufgenommene Anekdote von der ursprünglichen Intention Mozart's, die Stelle nur von Posaunen begleiten zu lassen, und von seinem erst späteren Hinzufügen der Holzblasinstrumente, weil Einer der Posaunisten erklärte, die Stelle so nicht blasen zu können, scheint in der That nur erfunden zu sein, da ja dem Posaunenbläser nichts schwer fällt, als rasche Figuren und Mangel an Pausen zum Athemholen, beide Schwierigkeiten aber hier nicht vorhanden sind. Wohl aber erscheinen die übrigen Instrumente hier wesentlich nöthig, um den von Mozart beabsichtigten Effect hervorzubringen. Oboen und Clarinetten klingen in der tiefern Lage so unheimlich schaurig, daß man es unschwer durchfühlt, sie gehören hier ganz nothwendig zur Sache, zur ursprünglichen Intention Mozart's. Wenn man nur die drei Posaunen so, wie sie in der Original-Partitur geschrieben sind, allein blasen ließe, so würde der Stelle mehr entgehen, als blos eine unwesentliche Beigabe. Die Fagotte allerdings blasen keine besondere Stimme, sondern gehen, mit Ausnahme einer einzigen Note, ganz mit der ersten und zweiten Posaune, sowie der Contrabaß mit der Baßposaune geht; aber jene Note (im zweiten Adagio, Takt 3), wo der erste Fagott ein selbstständiges b zur Herstellung des verminderten Septimenaccordes einfügt, enthält eine wirkliche harmonische Zuthat. Fällt dies b fort, so wird aus dem hier sehr wesentlichen und stark wirkenden Septimenaccord ein einfacher, platt klingender und bei Mozart selten vorkommender verminderter Dreiklang. Die Oboen und Clarinetten blasen beide die Singstimme des Comthurs, nur eine Octave höher; fehlen diese Instrumente, so muß die Stimme der Alt-Posaune als Melodie gelten, obschon sie in Wirklichkeit gar keine Melodie hat. Und ferner: ein vierstimmiger Satz, in welchem drei Stimmen von Posaunen, die vierte von einem Baßsänger (ohne Instrumentalunterstützung) auszuführen sind, ist eine Ungeheuerlichkeit, die einem Mozart doch wohl nicht zugetraut werden kann. Die durch die Clarinetten verstärkten Oboen also sind nicht zu entbehren; die Fagotte und der Contrabaß aber sollen erstlich für ein vollständiges Portamento sorgen (welches die Posaunisten allein,

weil sie öfter Athem holen müssen, nicht ganz herausbringen) und zweitens den Blechton mildern, ihn dumpfer, grabähnlicher machen, also gerade den Effect ermöglichen, den man mit Hinauswerfen der Holzinstrumente anstreben wollte. — Wenn im Idomeneo das Orakel nur von Posaunen und Hörnern begleitet ist, so kann dies durchaus nicht zu dem Schlusse berechtigen, es sei auch im Don Juan bei der Geisterstimme auf dem Kirchhof Mozart's ursprüngliche Intention gewesen, nur Blech anzuwenden; denn es ist doch in der That etwas Anderes, wenn ein Gott in aller Majestät und Macht spricht, und wenn eine Geisterstimme aus dem Grabe hohl ertönt, um leichtfertige Spötter zu schrecken.

58. (Zu Seite 64.) Das plötzliche deutliche Erscheinen der Statue bei der Verkündigung der Strafe wird durch folgenden Apparat erzeugt. Das Mausoleum besteht aus einem vordern Setzstück und einer Rückwand. Oben am vordern Setzstück ist ein Gasrohr mit kleinen Brennern angebracht, welche so lange, als die Statue sichtbar sein soll, in Brand erhalten werden. Uebrigens darf die Statue nicht in rein weißem Licht leuchten, denn dieses wäre auf der an sich schon weißen Figur sicher von schlechter Wirkung. Sie darf höchstens nur so stark leuchten, wie etwa eine Porzellanvase, in welche man ein Licht gestellt hat.

59. (Zu Seite 66.) Es ist, namentlich auf der deutschen Bühne, fast allgemein üblich geworden, Donna Anna hier allein, ohne Octavio auftreten zu lassen und demzufolge auch das kleine Secco-Recitativ vor und nach Anna's Arie zu streichen. Es geschah dies theils, weil man sich einbildete, Octavio blamire sich, wenn er nach seiner B-dur-Arie wieder vor Anna erscheine, ehe er den Sünder Don Juan mit eigener Hand todtgestochen hat, — theils und hauptsächlich aber deshalb, weil man es dem Sänger ersparen wollte, sich in einer langen Arie als stumme Person ansingen lassen zu müssen. Man ersetzte deshalb die Person durch einen Brief, aus dem Anna die Vorwürfe herauslas, die Octavio ihr mündlich zu machen nicht gewagt hatte. Solcher Nothbehelf war aber erst recht geeignet, den Charakter des Octavio in den Augen des Publikums zu ruiniren; denn da der Zuschauer nicht erfährt, was sonst etwa noch in dem Briefe steht, so nimmt er natürlich an, daß es sich darin nur um Liebeslamentationen und Vorwürfe handelt, welche Anna zu dem Ausrufe veranlassen: „Ich grausam? O nein, Geliebter!“ Jedenfalls kommt Octavio besser weg, wenn er sich die Mühe nicht verdrießen läßt, hier selbst auf der Scene zu erscheinen. Dagegen kann das kleine Recitativ Octavio's nach der Arie („Ah, si segua il suo passo“) ganz wohl wegbleiben. Denn für einen befriedigenden Abschluß der Scene bedarf es nicht des kurzen nachträglichen Monologs, in dem Octavio nach da Ponte weiter nichts

mehr sagt, als daß er ihren Schritten folgen und ihre Leiden mit ihr theilen wolle.

60. (Zu Seite 67.) Die Arie ist — wie Jahn (IV, 433) mit Recht betont — trotz ihrer Bravour-Passagen und ihrer Annäherung an die herkömmliche Arienform unbedingt der feinsten musikalischen Charakteristik dienstbar und stellt die Grundzüge in dem Wesen Donna Anna's, Seelenadel und erhabenen Schmerz, meisterhaft dar. Die Coloraturen des zweiten Theils sind freilich leicht zu mißhandeln (besonders durch zu schnelles Tempo); wer sie aber je von einer wahren Künstlerin gehört hat, der wird sich überzeugt haben, daß sie den innigsten Gefühlsausdruck nicht blos zulassen, sondern verlangen. — Die beiden Theile der Arie sind von Mozart mit „Larghetto" und „Allegretto moderato" bezeichnet, nicht mit „Andante" und einfachem „Allegretto", wie in den älteren Partiturausgaben steht.

61. (Zu Seite 68.) Mozart hat (wohl aus Mangel an Musikanten) das große Orchester fortspielen lassen, sich also Figuranten auf der Bühne gedacht. Diese Vorschrift mag beibehalten werden, wo es an Musikanten fehlt.

62. (Zu Seite 69.) Dies ist der deutsche Titel von Sarti's Oper: „Fra due litiganti terzo gode". (Vgl. Jahn, a. a. O., IV, 358, wo zugleich der Scherz, den Mozart sich bei der Wahl der drei Harmoniestücke gemacht, sehr hübsch und treffend erläutert ist.)

63. (Zu Seite 69.) Es ist auf den Bühnen hergebracht, hier Champagner knallen zu lassen. Da Ponte selbst läßt den eingeschenkten „vino" für „Marzimino" erklären, und dieser rothe, süße toskanische Wein ist wohl im 17. Jahrhundert zu Sevilla ebensowenig getrunken worden als Champagner. Abgesehen von anachronistischen Bedenken (welche schon bei der sogenannten „Champagner"-Arie die Bühnen zum Fortlassen des von da Ponte nirgends genannten Schaumweins veranlassen sollten), würde ich es für sehr pedantisch halten, wenn Jemand verlangen wollte, im deutschen Text müsse eine bestimmte Wein-Etiquette genannt sein. Dagegen dürfte es gerathen sein, künftig die jetzt fast ganz allgemein gewordene, doch allzu moderne, grüne Rothwein- und Champagnerflasche auf Don Juan's Tafel mit einer, der Zeit und dem Lande mehr entsprechenden „botella" zu vertauschen.

64. (Zu Seite 73.) Den Armleuchter habe ich früher (s. „Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni", S. 60) zu cassiren vorgeschlagen (obwohl da Ponte ihn ausdrücklich vorschreibt), weil es nicht wohl denkbar sei, daß der Vorsaal eines reichen Hauses der Beleuchtung entbehre. Jetzt aber stimmt mich die Erwägung, daß es sich nicht gut ausnimmt, wenn

Juan gar nichts in der Hand trägt und gleich einem Bedienten zu öffnen geht, dem Leuchter wieder günstiger, zumal die Aufregung, in der Juan sich befindet, selbst eine für ihn ungewöhnlichere Maßnahme, die etwas nach gruselnder Vorsicht schmeckt, entschuldigen wird. — Freilich muß Juan, ehe er Hand an die Portière legt, und diese dann, wie durch Geisterhauch bewegt, plötzlich zurückweicht, um den dicht dahinter aufgestellten Geist erscheinen zu lassen, ein langsames Tempo bei den vorgeschriebenen Bewegungen einhalten, weil zwischen seinem letzten Wort und dem Moment, wo die Portière weicht, noch sechs Takte, die Leporello singt, liegen. Steht er aber beim Schluß seines Gesanges recht weit vom Tische, von dem er den Armleuchter nimmt, und drückt er in keiner Weise Hast aus, die schon deshalb unstatthaft wäre, weil sie nach Angst aussehen könnte, so wird es dem Darsteller wohl ohne Mühe gelingen, diese sechs Takte in einer, die Bewegungen mäßigenden Befangenheit der Haltung glücklich auszufüllen.

65. (Zu Seite 74.) Diese Anordnung bietet erstlich den Vortheil, daß der Geist so vor dem Publikum nicht zu schreiten braucht, was stets den geisterhaften Eindruck stört. Ferner erinnert seine Erscheinung, in der Umrahmung durch die Thüreinfassung, noch mehr an die Stellung der Statue in dem Mausoleum auf dem Kirchhof. Vor allem aber ist endlich nur so ein einfaches Verschwinden des Geistes möglich. Durch die intensive Beleuchtung der Statue bei sonst dunkler Bühne wird der Zuschauer jedenfalls so geblendet, daß er bei dem plötzlichen Aufhören aller Beleuchtung unfehlbar die Gestalt im ersten Augenblick ganz aus dem Gesicht verliert; ehe sich aber das Auge an das eingetretene Dunkel wieder gewöhnen könnte, ist die Portière zugefallen, und der Geist hiermit thatsächlich jedem Blick völlig entrückt. — Der hierbei zu verwendende Beleuchtungs-Apparat ist folgender. Oberhalb der Oeffnung der Hintergardine ist ein Gasrohr mit kleinen Brennern angebracht. Bei dem ersten Erscheinen der Statue fällt das Licht auf dieselbe durch einen hellblauseidenen Schirm. Soll das Licht gesteigert werden, so kann man dazu noch eine hellgrüne bengalische Flamme verwenden, wobei es sich von selbst versteht, daß diese Flamme auf beiden Seiten der Statue angebracht sein muß. Doch hat die bengalische Flamme immer den Nachtheil des den Sänger störenden Uebelriechens. Jedenfalls muß man den Eindruck behalten, daß man ein beleuchtetes Weiß vor sich hat, denn der Comthur erscheint als Marmorstatue.

66. (Zu Seite 75.) In dieser deutschen Uebertragung*) der italienischen Verszeile: „verrai tu a cenar meco?" ist das Wort

* Gesungen lautet sie: „Wirst du zu mir auch kommen?"

„cenar“ nicht berücksichtigt. Dies stimmt ganz mit meinem eigenen Gefühl, wird aber vielleicht den Tadel des Herrn Dr. Wörz sich zuziehen, welcher in seinem Schriftchen „Ueber die Scenirung des Don Juan im k. k. Hofoperntheater“ (Separat-Abdruck aus den Nummern 293, 295, 302 und 303 der Wiener Zeitung, S. 45) es für unbegreiflich erklärt, wie ich in dieser Aufforderung des Comthurs (mit ihm zu speisen) hier keinen Sinn, sondern nur eine Reminiscenz an die älteren Bearbeitungen der Sage (wonach die Statue sich wirklich mit Don Juan zu Tisch setzt und ihn hernach auf den folgenden Abend zu sich in die Grabkapelle einladet (s. Tirso de Molina, „El burlador de Sevilla“, III, 1; Molière, „Festin de Pierre“, IV, 12) habe finden können. Wohl will ich anerkennen, daß da Ponte damals, wo das Drama Don Juan nach dem ursprünglichen Wurf in Jedermanns Sinn lebte, kaum umhin konnte, die allbekannte Revanche-Ladung des Geistes wenigstens andeutungsweise mit vorzubringen; allein heute, wo unserm Publikum der Zusammenhang der da Ponte'schen Dichtung mit den frühern Bearbeitungen des Stoffes durchaus nicht mehr gegenwärtig ist, heute darf, meines Erachtens, die Statue den Don Juan nur höchstens noch zum Mitkommen, nicht aber mehr zum Mitessen einladen, zumal sie ja kurz vorher erst das vom Wüstling angebotene Souper unter Hinweis auf das den Geistern eigenthümliche „non si pasce di cibo mortale“ kategorisch abgelehnt hat. Solche Rückladung zu einem Abendessen in der Grabkapelle hat in der That — ich bleibe in diesem Punkte bei meiner auf S. 60 (Note) des Schriftchens „Ueber die scenische Darstellung des Don Giovanni &c.“ begründeten Ansicht stehen — in Mozart's Don Juan heute gar keinen Sinn mehr. — Ebenso wenig vermag ich auch die Decorationsvorschläge des Dr. Wörz für diese Scene zu billigen, welche wiederum in dem Verlangen gipfeln, nur ja dem „verrai tu a cenar meco“ in optima forma, wenngleich blos in figürlicher Auffassung des „cenar“, gerecht zu werden. Nach S. 41—42 a. a. O. soll sich nämlich die Scene von dem Augenblick an, da Don Juan seine Hand in die des Marmorgastes legt, total verfinstern, während dieser Nacht der Comthur mit Don Juan, vom Publikum ungesehen, zum Kirchhof zurückkehren, und dann mit dem ersten Takt des Allegro nach „Ah, tempo più non v'è!“ bei sich zertheilendem Nebel dem Zuschauer dieselbe Localität gezeigt werden, wo Don Juan seine Ladung an die Statue ergehen ließ, d. h. der Kirchhof mit der Statue des Comthurs, vor der am Schlusse des D-moll-Allegro Juan nun erschlagen am Rande eines offenen Grabes liegt. Ohne diesem Arrangement eine gewisse poetische Färbung absprechen zu wollen, kann ich dasselbe für ein glückliches doch schon deshalb nicht erachten, weil nothwendigerweise eine

so überraschende und spukhafte Metamorphose der Scene gerade an der bedeutsamsten Stelle des Drama's die Aufmerksamkeit des Publikums theilen und von der Musik ablenken würde, und weil überdies der ganze Vorschlag auf dem nach meinem Dafürhalten völlig unhaltbaren Vorurtheil basirt, daß das Finale durchaus mit Don Juan's Versinken schließen müsse.

67. (Zu Seite 76.) Da Don Juan (vom Zuschauer aus betrachtet) rechts, somit links vom Geiste selbst steht, so läßt sich nur durch die gegebene Vorschrift das unter allen Umständen zu vermeidende Bild einer menschlichen Figur vermeiden, deren Brust durch einen vorgestreckten Arm in der Mitte durchschnitten wird. Hier wäre eine Versündigung gegen diese schauspielerische Grundregel um so weniger verzeihlich, als Don Juan's Hand eine geraume Zeit in der des Geistes ruhen muß, die häßliche Stellung also lange andauern würde.

68. (Zu Seite 76.) Diese Scene wird (vgl. Jahn, a. a. O., IV, 447) sicher von der ergreifendsten Wirkung sein, wenn man sich entschließt, die Musik allein auf Phantasie und Gefühl des Zuhörers wirken zu lassen, und darauf verzichtet, den Letztern durch Feuerwerk und Höllenlarven zu beschäftigen und abzuziehen.

69. (Zu Seite 77.) Im alten Prager Textbuch („Il dissoluto punito", ed. v. Sonnleithner, S. 49) steht ausdrücklich, daß der Chor: „di sotterra, con voci cupe", unterirdisch mit hohler Stimme singen, also nicht auf der Bühne selbst erscheinen soll. Die akustische Wirkung wird durch die Aufstellung des Chors unterhalb des Podiums indessen wohl kaum geändert werden, da man es, zumal bei der starken Orchesterbegleitung, doch nicht erkennen würde, von wo der Ton kommt. Will man den Effect verstärken, so lasse man den Chor allenfalls durch Sprachrohre singen; jedenfalls aber muß er unsichtbar bleiben.

70. (Zu Seite 77.) Es ist eine fast allgemein recipirte Ansicht, daß die Oper „Don Juan" mit dem Versinken des Helden schließen müsse, weil das dramatische Interesse der Handlung hiermit völlig erschöpft, und alles dann noch Folgende von überaus matter Wirkung sei. Selbst Jahn (a. a. O., IV, S. 360, Note 61 und S. 448) neigt sich dieser Ansicht zu und hält die, der Hauptkatastrophe noch angefügten drei Finale-Sätze hauptsächlich für eine Concession an die Sitte der damaligen Oper, zum Schluß die Hauptpersonen auf der Bühne zu vereinigen, „welche in diesem Falle noch durch den Vorgang der älteren Bearbeitungen der Don-Juan-Sage veranlaßt war und auch in dem Verlangen begründet erscheinen konnte, das Ganze mit einem beruhigenden und positiv moralischen Eindruck abzuschließen. Dieser Auffassung steht überdies das jetzt aufgefundene älteste Wiener Textbuch des Don Juan von

1788 zur Seite, und L. v. Sonnleithner hat durch dessen Mittheilung nachgewiesen (s. Wiener Recensionen, 1865, S. 35 und 98), daß die Oper in Wien auch schon zu Mozart's Zeiten und unter seiner eigenen Direction da endete, wo der jetzige Theaterbrauch sie abzuschließen pflegt. Nach den Schlußworten des unsichtbaren Furienchors: „Vieni, c'è un mal peggior", ist im Wiener Libretto, als Andeutung der vom Dichter ursprünglich noch hinzugefügten Handlung, nur die Vorschrift beigesetzt: „Il fuoco cresce, Don Giovanni si sprofonda; nel momento stesso escon tutti gli altri, guardano, metton un alto grido, fuggono, e cala il sipario" („das Feuer wächst, Don Juan versinkt; im selben Augenblick erscheinen alle Uebrigen, schauen hin, stoßen einen gewaltigen Schrei aus, fliehen, und der Vorhang fällt"). — Trotzdem muß ich dabei [verharren, daß der ursprüngliche Schluß nicht gestrichen werde. Denn einmal wissen wir nicht mehr, durch welche vielleicht nur ganz äußerliche Erwägungen (Unruhe eines vorzugsweise schaulustigen Publikums nach Don Juan's Versinken, Abneigung der Sänger gegen die dramatisch entbehrlichen und musikalisch nicht leicht ausführbaren Schlußsätze des Finale oder dergl.) die völlige Streichung des ursprünglichen Endes veranlaßt worden war. (Ist es ja doch bekannt, wie wenig Glück Don Juan überhaupt anfänglich in Wien machte, und wie dieser Umstand den Componisten zu so mancherlei Aenderungen und Zusätzen veranlaßte, zu denen ihm die Prager Aufnahme seines Werks keinerlei Aufforderung gegeben [vgl. Jahn, IV, S. 308—313].) Dann aber haben die gewöhnlich fortgelassenen letzten Sätze des Finale in der That einen so hohen musikalischen Werth, und der Feinergebildete fühlt das Bedürfniß nach einem beruhigenden Schluß der Oper so dringend, daß diese Motive für mich von allen die durchschlagendsten waren, um die gedachten Sätze unter allen Umständen zu retten. Ich kann hierbei nur auf die ausführlichen musikalischen und ästhetischen Gründe verweisen, die B. v. Gugler für Beibehaltung des ursprünglichen Schlusses in seinem Morgenblatt-Artikel („Zur Oper Don Juan", 1865, Nr. 32) beigebracht hat. Endlich glaube ich auch bestimmt hoffen zu dürfen, daß die ursprüngliche Schlußscene mit dem jetzt vorgeschlagenen Arrangement, worauf man 1788 bei beschränkteren Decorations- und Maschineriemitteln wohl nicht kam, ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen könne. Namentlich bin ich davon überzeugt, daß schon die klare, mondhelle, mit der letzten nächtlichen Schauerscene scharf contrastirende Decoration den Zuschauer fesseln und ihn geneigt machen werde, die in hohem Grade schöne und ausdrucksvolle Musik zu den Schlußsätzen noch mit Sammlung zu vernehmen. Viol's Gedanke, nur den Schlußsatz, Presto, D-dur, noch auf die

Furienscene folgen zu lassen, ist aus musikalischen Gründen nicht annehmbar, obwohl ich selbst in meiner Schrift „Ueber die scenische Darstellung 2c.“, S. 65—67, mich demselben eventuell angeschlossen hatte; die D-dur-Accorde in den letzten neun Takten der Furienscene weisen nicht auf ein Verbleiben in dieser Tonart, sondern auf das nachfolgende G-dur hin. Die abenteuerliche, auf einem Einfall von Hector Berlioz fußende Proposition Franz Kugler's (s. Argo für 1854, S. 365—370, und Jahn, a. a. O., IV, S. 360—361), ein Stück aus dem Mozart'schen Requiem (für eine eingeschaltete Kapellenscene mit Todtenamt) zu substituiren, bedarf kaum einer Widerlegung, da sie bereits überall als unannehmbar erkannt sein muß; man ist, abgesehen von andern Gegengründen, nicht berechtigt, eine Mozart'sche Composition in anderm Sinne und an ganz anderm Orte zu verwenden, als sie vom Meister gedacht war. Wohl aber kann man der ächten, ursprünglichen Schlußscene durch eine wirksamere Scenerie, wie ich es versucht habe, die Aufmerksamkeit des oberflächlicheren Publikums zuwenden, die nach einer so übermächtigen Scene, wie Don Juan's Höllenfahrt, durch die zahmen Mittel der da Ponte'schen Originaldichtung erfahrungsmäßig nicht immer zu erzeugen war, wie dies Ulibischeff (Mozart, übersetzt von Schraishuon, III, 246—247) mit forcirtem Witz auseinandergesetzt hat. Daß übrigens die Scene nach dem Einsturz der Villa nicht bei Tage spielen darf, sondern noch in der Nacht, ergiebt die einfache Zeitfolge der Handlung. Die Erscheinung des Comthurs bei Juan's Nachtessen muß man sich als etwa in die Geisterstunde fallend denken; das unmittelbar darauf Folgende kann also auch nur etwa um ein Uhr Nachts vor sich gehen, wo überdies auch das Volk von Sevilla noch eher auf den Beinen sein wird, als am frühen Morgen.

71. (Zu Seite 78.) Nach der Partitur singt Donna Anna hier noch nicht mit, obwohl da Ponte's Textbuch („Il dissoluto punito“, ed. v. Sonnleithner, S. 50) „Tutti salvo Don Giovanni“ („e Leporello“ müßte hinzugesetzt werden) vorschreibt. Ich glaube, daß Mozart mit bestimmter Absicht Donna Anna von dieser heftigen allgemeinen Eintrittsrede der Uebrigen ausgeschlossen hat.

72. (Zu Seite 79.) Die Worte des Libretto bei Sonnleithner (a. a. O., S. 51) lauten hier: „Ah, certo è l'ombra che $\left\{\begin{matrix}\text{mi}\\ \text{si}\end{matrix}\right\}$ incontrò“, und dabei steht: $\left\{\begin{matrix}\text{D. Elv.}\\ \text{Tutti}\end{matrix}\right\}$. Das „mi“ also singt Elvira, welche dem Geist wirklich begegnet ist, als sie Don Juan's Tafelzimmer verließ; das „si“ gälte dann für die Uebrigen (außer Leporello), welche von dieser Begegnung durch Elvira unterrichtet worden sind. In den älteren Partiturausgaben steht aber

in allen Stimmen „l'incontrò", was in Elvira's Munde keinen Sinn hätte, wenn man's nicht etwa auf Don Juan beziehen wollte. In beiden Fällen liegt ein Druckfehler vor; nach Mozart's Autograph hat Elvira „m'incontrò", während die Uebrigen „l'incontrò" zu singen haben. — Die früheren Uebersetzer wußten offenbar nicht, was sie aus der Stelle machen sollten; denn Rochlitz läßt Alle singen: „Der Geist, der vor uns schlich", und Bischoff hat dies sogar noch in „Der Schatten, der vor uns floh" umgesetzt. Der Schatten ist vor keinem Menschen davongeschlichen oder geflohen (das ist auch gar nicht der Geister Art), sondern Elvira ist ihm nur begegnet (incontrare); die Uebrigen aber, außer Elvira, können überhaupt von einer solchen Flucht des Schattens vor ihnen nicht reden, da sie ihn ja gar nicht einmal gesehen haben. Oder sollen sie ihn etwa schon (nach dem ursprünglichen Scenarium) bei ihrem Eintreten in die Villa durch Thür und Corridor abmarschiren gesehen, damals aber noch für einen gewöhnlichen Menschen gehalten haben und erst durch Leporello's Erzählung auf den Verdacht gerathen sein, es sei ein Geist gewesen? Dies würde ja wieder voraussetzen, daß der Geist nicht verschwunden, sondern aus dem Tafelzimmer gemüthlich nach dem Kirchhof zurückpromenirt sei, — eine Abgeschmacktheit, die dem Dichter da Ponte sicher nicht zugetraut werden kann. Alles klärt sich auf, sobald man daran festhält, daß das „incontrare", um das es sich hier handelt, nicht beim Eintritt der Donna Anna mit ihren Begleitern (Scene 6), sondern beim Abgang der Elvira (Scene 4) stattgefunden hat.

73. (Zu Seite 79.) Daß die in der Original-Partitur angezeigte Kürzung, wonach vom Larghetto-Satz in G-dur nur die sechs letzten Takte stehen geblieben, und statt der 23 letzten Takte des vorhergehenden Allegro assai sechs neue Allegro- und vier Andante-Takte hinzucomponirt sind, „als wirkliche Verbesserung" anzusehen sei, wie Jahn (IV, 313, Note 71) will, glaube ich durchaus nicht. Ein Aufsatz von B. v. Gugler („Zweifelhafte Stellen im Manuscript der Don-Juan-Partitur") in der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (1866, Nr. 12) hat die Entstellung, welche der Schlußabschnitt des Finale durch jene Kürzung erleiden würde, nachgewiesen und es höchst wahrscheinlich gemacht, daß die zehn hinzucomponirten, nichts weniger als Mozart'schen Takte von Süßmayr herrühren, dessen Handschrift (vgl. Jahn, IV, S. 694—696) die größte Aehnlichkeit mit Mozart's Hand hatte. Der Kürzungsversuch muß erst nach Mozart's Tode vorgenommen worden sein, vielleicht in der Absicht, den in Wien zuerst ganz weggelassenen Abschnitt wenigstens in gekürzter Form wieder aufzunehmen. Ob diese Absicht je zu wirklicher Ausführung kam, ist nicht bekannt ge-

worden. Ich habe demnach unbedenklich den ganzen Schlußabschnitt des Finale recipirt.

74. (Zu Seite 80.) Dieser Schlußsatz (Presto, D-dur) ist nicht für Chor, sondern nur für sechs Solostimmen (Anna, Elvira Zerlina, Octavio, Masetto und Leporello) von Mozart gesetzt; ich glaube hier aber demungeachtet an der Betheiligung des Chors festhalten zu müssen, weil erfahrungsmäßig feststeht, daß das für Solisten, die schon vier Acte hindurch gesungen haben, recht angreifende Stück, von einem großen Chor vorgetragen, eine größere Wirkung hervorbringt, und weil nicht nur an dieser Stelle die Gründe, welche ich beim ersten Finale für die Weglassung des Chors habe geltend machen müssen, fortfallen, sondern der in einer allgemeinen moralischen Reflexion ausklingende Schluß der Oper die Anwendung des Chors sogar fast zu erheischen scheint. An dramatischer Wahrscheinlichkeit und Lebendigkeit gewinnt die Scene, wie sie nun eingerichtet ist, entschieden, wenn ihr nicht blos die sechs Solisten, sondern auch das durch das wunderbare Ereigniß des plötzlichen Versinkens von Don Juan's Villa unter Donner und Blitz aufgestörte Volk von Sevilla beiwohnt. Ist das Volk aber einmal zugegen, so versteht sich auch dessen Betheiligung an der „antichissima canzon" (der Schlußsentenz) von selbst. Da Ponte freilich, der die Villa nicht zusammenstürzen, sondern die fünf verbündeten Rächer nur ganz einfach mit Gerichtsdienern im Tafelzimmer Don Juan's erscheinen läßt, konnte auf die Idee einer Betheiligung des Volkes an dieser Scene nicht fallen, und damit fehlte auch für Mozart der Anlaß, den Schlußsatz anders als für Solisten zu setzen. Ist derselbe aber auch nicht eigentlich chormäßig geschrieben, so läßt er sich doch von einem gut geschulten Theaterchor ohne besondere Schwierigkeit ausführen und wird dann, wie gesagt, einen bedeutenden Eindruck zu machen nicht verfehlen. Nach einer Andeutung im oft citirten Morgenblatt-Aufsatz (S. 749—750) schlage ich einen Wechsel von Solo- und Chorstimmen vor, wie solcher in Mozart's Messen, in Haydn's Schöpfung rc. häufig vorkommt, jedenfalls also im Styl der Zeit und hier überdies in dem Umstande begründet liegt, daß Mozart selbst die sechs Solisten erst später zu einem vierstimmigen Satz vereinigt und wenigstens im ersten Theile des Stücks das Vorsingen einzelner Stimmen und Einfallen anderer schon vorzeichnet, während es in der zweiten Hälfte der Moralsentenz („e dei perfidi etc."), wo allerdings keine Stimme vereinzelt auftritt, doch wiederum wie Vor- und Nachsingen klingt, da sich nach der Fermate genau der schon dagewesene Satz wiederholt, bis nach dem Orgelpunkt auf A die Coda beginnt. Uebrigens stehen diesem Alterniren von Solo- und Chorstimmen nicht blos musikalische, sondern auch dramatische Gründe hier zur Seite; denn die „anti-

chissima canzon" kann, wenn sie der Chor überhaupt mitsingen soll, doch nur von den Solisten, die bisher ausschließlich Träger der Handlung waren, angestimmt werden; träte der Chor gleich anfangs unvermittelt ein, so läge darin etwas Ueberraschendes und Unmotivirtes.

(Ich halte mich schließlich für verbunden, bezüglich jener Andeutung im Morgenblatt-Aufsatz ausdrücklich zu erwähnen, daß der Verfasser des Aufsatzes nicht den Rath zur Mitwirkung des Chors giebt, sondern nur zeigt, wie man hier den Freunden des Chors „eine Concession" machen könne; daß also C. H. Bitter in seiner Polemik gegen jenen Aufsatz unrichtig referirt, wenn er [S. 319 seines öfter genannten Buches] sagt, der Verfasser „verlange" für den „fugirten Schlußsatz im zweiten Finale" eine Heranziehung des Chors „zur theilweisen Verstärkung der Solostimmen".)

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.